

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LUIZA MENDES

O SENTIDO DOS DIÁLOGOS ENTRE AS MULHERES E O MAR NAS
CANTIGAS DE AMIGO GALEGO-PORTUGUESAS DO SÉCULO XIII

CURITIBA

2013

ANA LUIZA MENDES

O SENTIDO DOS DIÁLOGOS ENTRE AS MULHERES E O MAR NAS
CANTIGAS DE AMIGO GALEGO-PORTUGUESAS DO SÉCULO XIII

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
História, no Curso de Pós-Graduação em
História, Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marcella Lopes
Guimarães

CURITIBA

2013

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Mendes, Ana Luiza

O sentido dos diálogos entre as mulheres e o mar nas
cantigas de amigo galego-portuguesas do século XIII / Ana
Luiza Mendes. – Curitiba, 2013.
144 f.

Orientadora: Profª. Drª. Marcella Lopes Guimarães
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Poesia galego-portuguesa. 2. Romantismo na literatura.
3. Poesia do mar. 4. Oralidade. 5. Escrita. 6. Mulheres na lite-
ratura. 7. Homens na literatura. I. Título.

CDD 909.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

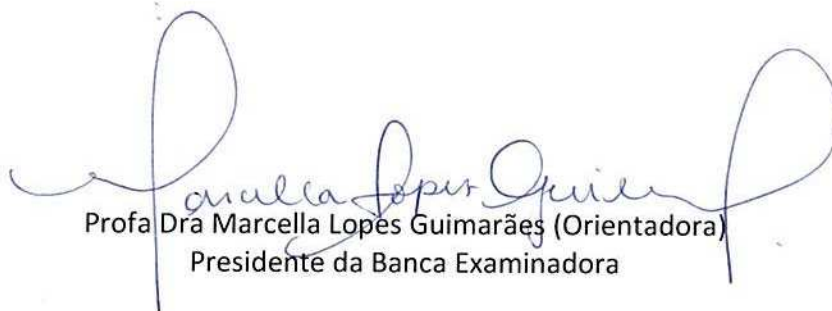
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

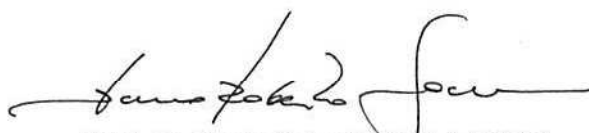
PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Ana Luiza Mendes, intitulada: "O sentido dos diálogos entre as Mulheres e o Mar nas Cantigas de Amigo Galego-Portuguesas do Século XIII, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.


Curitiba, seis de maio de dois mil e treze.



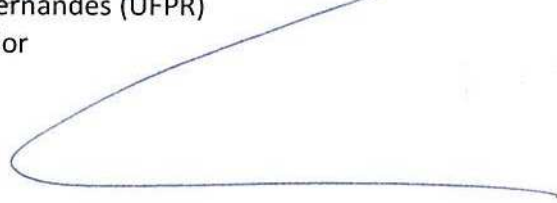
Prof. Dra Marcella Lopes Guimarães (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (UFES)
1º Examinador



Prof. Dra Fátima Regina Fernandes (UFPR)
2º Examinador



AGRADECIMENTOS

Para o desenvolvimento desse trabalho recebi o apoio de muitas pessoas que caminham comigo há tempos e outras que tive o prazer de conhecer ao longo dessa jornada.

Em primeiro Agradeço à minha orientadora, Marcella Lopes Guimarães, exemplo de profissional e de pessoa, que confiou em mim e no meu trabalho desde a graduação.

Também devo agradecer ao meu amigo de quase uma década, Stefani Arrais Nogueira, cujo humor contribuiu para a manutenção da calma em momentos difíceis. Também agradeço aos demais colegas da graduação que permaneceram na minha vida pessoal e acadêmica, assim como as novas amizades adquiridas que também acreditaram no meu trabalho e contribuíram com ideias para a continuação dele: André de Souza Carvalho, Elen Biguelini, Elaine Cristina Senko, Lucas Domakoski Cordeiro.

Também devo agradecer aos professores do curso de História da Universidade Federal do Paraná, assim como aos professores de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná que contribuíram para a minha formação acadêmica, profissional e pessoal.

Agradeço também à secretária da Pós-Graduação em História, Maria Cristina que nos socorre quando precisamos de ajuda.

Também gostaria de agradecer algumas pessoas que já não estão mais presentes, mas que estariam felizes com o término dessa jornada. Uma delas é meu pai, Luiz Tadeu Mendes que sempre incentivou meus estudos, e minha avó Elza Bueno da Silva, a qual talvez tenha incentivado meu gosto pela História, devido às longas e deliciosas conversas que tinha com ela ainda criança acerca, sobretudo, de Getúlio Vargas.

E, por fim, mas não menos importante, devo agradecer à minha mãe, Edelmira Bueno da Silva, que sempre incentivou, apoiou e proporcionou condições para eu desenvolver meus estudos.

O mar lavrado pela natureza, o mar sobrepuja, nos deixa feridos de morte e de amor. O mar nos deixa seus escravos, mar que não se pode tomar porto e se fica sendo dele inteiramente.

Ana Miranda

RESUMO

As cantigas de amigo galego-portuguesas nos remetem ao universo da dicotomia entre a oralidade e a escrita. Na verdade, para a sociedade medieval não havia contradição entre essas duas formas de expressão. De fato, a oralidade era bem mais praticada, sobretudo por seu caráter didático, mas, sem, contudo, se desfazer totalmente da escrita, veículo pelo qual nos foram legadas essas produções. Justamente essa escrita, o galego e o português, suscitam algumas indagações sobre o desenvolvimento de um precoce sentimento de “nacionalidade” ou pertencimento a uma determinada região, visto o fato de as preferirem ao latim. De toda forma, a utilização dessas línguas romances têm um caráter sintomático no desenvolvimento cultural e político da Península Ibérica, setores que também podem ser analisados através dessas produções, tal como o papel da mulher nessas sociedades. Da mesma forma que a escolha da língua para as produções, as cantigas de amigos suscitam indagações e sobre o eu-lírico nelas representadas. Este diz respeito à voz feminina que nos transmite situações do seu mundo e do local onde elas viveriam, como o movimento do sair e regressar das balsas, barcas e navios dos seus amores que neles vão embora ou regressam. A relação entre as mulheres e o ambiente e atividades marítimas, mote das barcarolas, também é representativo para a análise da sociedade e da cultura portuguesa e galega, uma vez que é uma produção sem precedentes. Ou seja, é genuinamente galego-portuguesa. Contudo, a visão que está por trás dessa voz feminina é masculina, pois são os homens, geralmente nobres, os seus artífices e é deles, portanto, que se perpetua a visão do desenvolvimento da sociedade portuguesa e galega medieval. Dessa forma, o objetivo desse trabalho é a problematização do significado da representação do mar e do universo feminino nas cantigas de amigo galego-portuguesas, efetuada através de pesquisas nas áreas de História e Literatura, pretendo também analisar os limites e o significado real e ficcional da presença feminina como voz ativa das cantigas, assim como da sua relação com o tema marinho.

Palavras-chaves: cantigas de amigo, barcarolas, ambiente marítimo, oralidade.

ABSTRACT

The Galician-Portuguese *cantigas de amigo* (literally "songs about boyfriend") bring the reader to the dichotomy between speech and writing. In fact, for the medieval society there was no contradiction between these two forms of expression. The speech was much more common, especially by its didactic character, but without get rid of writing, the media through on which these works were immortalized. This writing raises some questions about the development of an early feeling of "nationality" or belonging to a particular region, since they were wrote in Galician and Portuguese instead of Latin. Anyway, the use of these romance languages has a symptomatic character in cultural and political development of Iberian Peninsula, allowing the analisis of ideas such as the role of women in these societies. The language choice is not the only one question that arises about the *cantigas*. The lyrical voice represented there is female, telling about her life, the place where she lives, and the departure and arrival of boats, barges and ships on which her love goes away or return. The relationship between women, the environment and the naval activities is the theme of the *barcarolles*, very representative for the analysis of Galician-Portuguese society and culture, because it is an unprecedented, genuinely Galician-Portuguese work. However, the thoughts behind this female voice is male, because the writers were men, usually noble ones. So, it is this male thinking that was perpetuated about the development of medieval Galician and Portuguese society. Thus, the objective of this work is the problematization of the meaning of representation of the sea and the feminine universe of the Galician-Portuguese *cantigas de amigo* effected through research in the areas of History and Literature, also intend to analyze the limits and meaning of real and fictional female presence as a voice of singing, as well as its relationship with the marine theme.

Keywords: *cantigas de amigo*, *barcarolles*, naval environment, speech.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, A POESIA.....	18
2. ENTRE CANTARES FEMININOS E OLHARES MASCULINOS.....	51
3. UM MAR DE HISTÓRIA E SAUDADE.....	82
4. ENTRE A POESIA ANDALUZA E AS BARCAS DE DOM DINIS, A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA.....	109
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
6. REFERÊNCIAS.....	135
7. ANEXOS.....	142

INTRODUÇÃO

Ao longe o mar

Porto calmo de abrigo
De um futuro maior
Inda não está perdido
No presente temor

Não faz muito sentido
Já não esperar o melhor
Vem da névoa saindo
A promessa anterior

Quando avistei
Ao longe o mar
Ali fiquei
Parada a olhar

Sim, eu canto a vontade
Canto o teu despertar
E abraçando a saudade

Canto o tempo a passar

Quando avistei
Ao longe o mar
Ali fiquei
Parada a olhar

Quando avistei
Ao longe o mar
Sem querer deixei-me
Ali ficar

Essa é uma canção contemporânea, de autoria de Pedro Ayres Magalhães, interpretada pelo grupo musical português Madredeus. Como se verifica, ela propõe a relação entre o mar e o sentimento de temor, de admiração, de saudade. Essa é uma de várias canções que versam sobre a relação entre o mar e os sentimentos que ele desperta nas pessoas, situação que se observa nas cantigas medievais galego-portuguesas, que igualmente colocam o mar como personagem principal de uma visão de mundo que também pode ser verificada em outras civilizações, em outras eras.

O mar, desde os primórdios exerce um fascínio sobre o homem, marcado pelo amor, respeito, terror e ódio. Grandes são os relatos sobre a sua imensidão e das aventuras por ele oferecidas a diversos povos. Já na *Odisseia* de Homero, o mar aparece como o grande companheiro de Odisseu que proporciona e presencia tanto o seu afastamento de Ítaca quanto o seu regresso. Grandes nações se fortaleceram com as atividades desenvolvidas no mar, da subsistência à defesa guerreira. O mar, portanto, é um ator extremamente importante no desenvolvimento da História, contribuindo inclusive para o descortinamento de uma nova era que começa a se configurar com as navegações portuguesas, que leva o homem a enfrentar seus medos e conhecer novas terras, despertando para um novo mundo.

A característica ativa do mar como agente no desenvolvimento histórico dos homens já foi evidenciada quando Fernand Braudel, em *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*, colocou a luz sobre o mar que encenava o papel principal, ou melhor, o palco principal no qual as ações humanas se desenvolviam.

A tarefa desenvolvida por Braudel não foi aceita de maneira fácil. Quando da defesa de sua tese em 1947 foi rechaçado da Sorbonne sob a acusação de ser um geógrafo, não historiador. Tal crítica foi feita por historiadores que ainda concebiam a ciência histórica como a análise de eventos políticos e grandes personalidades, âmbito ampliado pelos *Annales*, contando com o trabalho do próprio Braudel. Este permite o viés da globalidade no sentido de conceber a história como uma ciência das relações não só pessoais, mas entre as pessoas e o ambiente que lhes permite, possibilita e, às vezes, determina suas ações.

Com essa nova perspectiva, Braudel inaugura não só uma nova epistemologia para a História com as suas concepções de longa, média e curta duração, mas também contribuiu para ampliar as suas dimensões, abordagens e domínios, insistindo na “importância básica dos hábitos costumeiros de locais geograficamente diversificados e rotinas quase inconscientes, as quais,

afirmava, estabeleciam limites para todas atividades deliberadas e conscientes, fossem em questões econômicas, políticas ou militares”.¹

Assim, escrevendo sobre o cotidiano da vida humana na região mediterrânea durante a luta entre o rei Felipe (1556-1598) e os otomanos pelo domínio do mar, fato que contribuiu para transformações de cunho político e econômico, pode-se dizer que Braudel rompe fronteiras e revela um novo horizonte ao historiador, pois “ao fazer do mar o lugar da história, ultrapassou os limites que estreitam o trabalho historiográfico, tantas vezes assinalado pela falta de criatividade e de sensibilidade erudita, ferramentas indispensáveis nas oficinas onde trabalham os artesãos de Clio”.² O mar revelou-se, portanto, não só afeito às aventuras literárias, como também à concretude da realidade das ações humanas.

Dessa forma, esse agente natural é colocado como impulsionador não só político ou econômico, mas também do saber, como afirma Luís de Albuquerque³, o qual defende que somente a partir da experiência do mar pode-se falar sobre a origem do conhecimento científico português. Essa afirmativa encontra-se num trabalho que analisa o desenvolvimento da ciência portuguesa no cenário dos descobrimentos, o qual se desenvolve através de um longo processo iniciado no século XII. É sabido o papel e o impacto que as navegações e os descobrimentos causaram ao interligar o Velho e o Novo Mundo, entretanto, a ideia de Albuquerque chama a atenção especificamente para o ator essencial nesse empreendimento: o mar. Ele estabelece o progresso científico português somente a partir do momento em que o homem se aventura pelo mar, parecendo ser este o majestoso detentor do saber.

O autor levanta a hipótese de que os portugueses se lançaram ao mar antes de se desenvolver uma ciência propriamente dita da navegação, desenvolvida a partir dos séculos XIV e XV, (surgida da necessidade de estabelecer maior precisão nesse empreendimento, visto o alargamento do território da navegação se expandir da costa para mar alto), de modo a

¹ MCNEILL, William H. *Fernand Braudel, historiador*. Braudel Papers. N° 23, 1999, p. 3. Disponível em: http://pt.braudel.org.br/publicacoes/bradel-papers/downloads/portugues/bp23_pt.pdf. Acessado em: 26/05/2012.

² MICELI, Paulo. “Rumo ao Além-Mar”. In: *Mar Português. Epopeia de um pequeno país europeu que iniciou no século XV a globalização*. História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática nº14. São Paulo: Duetto, p. 10.

³ ALMEIDA, Antônio A. M. de. “Saberes e práticas de ciência no Portugal dos descobrimentos”. In: TENGARRINHA, José (org.) *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 108.

desenvolverem tal prática apenas com os conhecimentos adquiridos através da experiência, esta compreendida como acumulação de informações obtidas e transmitidas de geração em geração.⁴ Segundo essa perspectiva, os portugueses praticavam a navegação como uma arte, uma vez que não possuíam embasamento científico para a desenvolverem, de modo a sugerir que o mar seria o portador da identidade de um povo destinado a vencer os medos a ele relacionados, dominá-lo e, através dele, conquistar novos horizontes, transformando-se “naturalmente” em povo destinado a construir um império marítimo.

Tal percepção sugere duas vertentes de compreensão do empreendimento marítimo português. De um lado, podemos falar de uma empiria, isto é, a experiência, a prática náutica através de conhecimentos rudimentares justamente pelo fato de partir de experimentação que, por sua vez contribuiu para a fundamentação de uma ciência de navegação. De outro lado, tem-se uma visão determinista, que nega, de certa forma, a construção de um saber próprio, uma vez que visualiza a empresa marítima portuguesa como obra do destino, ou seja, independente das ações, da experimentação e saber humanos.

Dentro da perspectiva do destino ao domínio do mar pelo português, inclui-se, conseqüentemente a ideia do destino de conquista, domínio de outros territórios, no qual se encaixa a colonização do Brasil. Sob esse ponto de vista Mariana Osue Ide Sales⁵ analisa obras de autores brasileiros que concordam com esse ponto de vista fatídico. Assim, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro e Caio Prado Júnior, apontam os fatores que contribuíram para o desenvolvimento da era dos descobrimentos, como se os anos que antecederam ao século XV tivessem servido como preparativo para esse evento. Não que se possam negar as ações que se desenvolveram para tal empreendimento, mas a autora questiona essas obras na medida em que defendem a noção do destino português à conquista do mar, sem uma análise séria das relações sociais que levaram às navegações a partir dos séculos XII e XIII e que propiciaram, posteriormente, o grande empreendimento marítimo

⁴ ALBUQUERQUE, Luís de. *Ciência e experiência nos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Conselho da Europa, 1983, p. 14.

⁵ SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003.

do século XV. Salvo as diferenças do foco de estudo dessas obras, existe a característica comum de apontar para o destino português para a navegação e, conseqüentemente para a expansão marítima. Ou seja, a autora questiona nessas obras o fato de não historicizarem os acontecimentos, naturalizando-os de uma forma muito simplificada.

Essa predisposição ao destino marítimo, segundo a autora, é indicada por Freyre, por exemplo, como o fruto da mescla de culturas vivenciadas na região, uma vez que “o sangue português, um pouco cristão, um pouco mouro e um pouco judeu foi considerado por Freyre como uma vantagem que teria predisposto os portugueses a realizar os Descobrimentos” ⁶, sugerindo um “determinismo da raça portuguesa” a vivência e convivência com os trópicos, e não como consequência do acaso ou de escolhas deliberadas.

Para Freyre não é a presença do mar, o privilégio geográfico que constituem os elementos explicativos da constituição do império ultramarino, mas o sangue mestiço.

Apesar de naturalizar a construção do império ultramarino através de um fator racial, o autor nota crítica a ideia de destino marítimo, enquanto um argumento utilizado pelos historiadores portugueses para explicar a si próprios o passado. ⁷

Ainda que Freyre faça tal crítica, para Mariana Osue Ide Sales, ele também estabelece uma concepção de destino, uma concepção determinante do empreendimento marítimo, dada não pela posição geográfica, mas pela constituição étnica dos elementos sociais portugueses, o que não deixa de ser uma forma de determinismo.

A visão determinista do destino marítimo português nega a importância da experiência, dos acontecimentos empíricos do cotidiano vivido no mar e, conseqüentemente da capacidade de articulação entre essa empiria e a formação de uma teoria, de uma racionalidade e de uma, ainda precária, ciência náutica.

Todavia, negar a existência de uma ciência propriamente dita não é o mesmo que negar uma racionalidade, como defende Adauto Novaes, que nega a capacidade racional antes da época dos descobrimentos. Afirmar, portanto, que os medievais viviam fora da realidade ou não tinham uma racionalidade

⁶ Idem, p.62

⁷ Ibidem, p.63

suficientemente desenvolvida é corroborar com a ideia de que a Idade Média nada mais foi do que uma era de trevas, como sugeriram os pensadores do século XVI que, ao forjarem tal termo, identificavam o período medieval como um hiato cultural, intelectual, entre o período clássico e a sua própria era, além de se constituir, para eles, uma época de barbárie, na qual o desenvolvimento foi interrompido para ser retomado pelos renascentistas que, como o nome sugere, fizeram renascer o espírito civilizatório e racional.

É necessário, entretanto, ter em mente que a racionalidade por nós pretendida não condiz com a racionalidade existente no medievo. A racionalidade ao qual nos reportamos está muito relacionada com a desenvolvida em simbiose com a ciência moderna em meados do século XVIII. A filosofia da época, guiada por outra forma de racionalidade, a cartesiana, criticava a extrema religiosidade medieval e o estrito desenvolvimento do racionalismo que esta proporcionava. Aliada à crítica da “precária” racionalidade medieval, o século das Luzes também desdenhou a racionalidade ibérica, pois os povos da região seriam atrasados e bárbaros,⁸ fato que contribui para a perpetuação de um preconceito não restrito a uma época, mas abrangendo uma região, cuja especificidade deve ser analisada não em moldes de um modelo ideal de razão, mas em relação a um contexto e situação específicos. É necessário levar em conta, portanto, que cada era e cada sociedade

tem sua leitura do mundo, a partir da qual constrói, coerentemente com ela, seu conjunto de técnicas materiais e simbólicas de intervenção no Universo, o que abre largo fosso entre o instrumental científico usado pelo estudioso moderno e a cultura mítica que ele tenta compreender.⁹

Dessa forma, é profícuo criticar a visão determinista da natureza portuguesa ao destino ao mar, mas também é justo falar de uma especificidade, uma vez que a posição geográfica é um elemento constitutivo da formação das características de uma sociedade. Tanto é que as criações

⁸ MENDES, Luis Felipe Castro. “Portugal e o Brasil: atribulações de duas identidades”. In: *Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*. Revista Convergência Lusíada, 17, p. 184.

⁹ JÚNIOR, Hilário Franco. *Os três dedos de Adão. Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 21-22.

culturais das barcarolas¹⁰ só têm existência nos recônditos dessa região, o que poderia sugerir uma relação diferenciada com o mar da que se estabelece em outras localidades.

Ademais, se quisermos falar da racionalidade pretendida pelos iluministas não podemos nos reportar à era medieval, que tinha uma forma diversa de compreensão do seu mundo, a qual é perpassada pelas sensações, pelo simbolismo, pelas imagens oníricas, dando a essa realidade, um sentido muito mais amplo do que a nossa compreensão do que seja o real, uma vez que concatenava expressões objetivas e subjetivas.

Tal especificidade de decodificação do real para os medievos pode ser analisada através das cantigas que possibilitam visualizar a experiência cotidiana das intempéries da coita¹¹ do mar e do amor, abrangendo toda a gama dos sentimentos criados, revelados pelos sentidos: o olhar que promove a publicidade das ações; o ouvir que interioriza os sentidos das canções; o falar que vocaliza e faz saber através de uma forma de pensar própria que, segundo Hilário Franco Júnior, era analógica, o qual perdurou até o século XVII, período em que o pensamento lógico começou a ganhar terreno.¹² Aliado ao pensamento analógico têm-se as emoções básicas do ser humano que juntos constituem o que o autor denomina como mentalidade, uma forma de percepção e intervenção do mundo. Ainda, segundo o medievalista,

na Europa medieval, a visão analógica de mundo estava presente tanto na cultura erudita quanto na vulgar. E sobretudo no nível cultural comum àqueles dois pólos, zona que denominamos cultura intermediária, na qual clérigos e leigos encontravam e criavam

¹⁰ As barcarolas são um subgênero das cantigas de amigo galego-portuguesas, nas quais se tem a referência ao universo marítimo em conjunto ao universo feminino. Segundo o *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, barcarola ou marinha “é uma variedade de cantiga de amigo em que o mar, e por extensão rio (frequentemente sinônimo combinatório de mar), constituem o elemento da causa da separação e o meio para o reencontro dos apaixonados: a presença de ondas, ou barcos que chegam, é só mais uma achega ao conjunto. A fúria do mar ou a maré inesperada funcionam em certas ocasiões como símbolos de isolamento da mulher. [...]”

Todas as cantigas de amigo que se podem adscriver a este gênero apresentam estribilho e tem caráter paralelístico: em geral são de temática simples: a mulher lamenta-se, diante das suas irmãs ou da mãe, da ausência do amado”. Ver mais em LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 78-79.

¹¹ Dor, tormento, pesar, mágoa.

¹² JÚNIOR, Hilário Franco. *Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval*. , Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre [En ligne], Hors série n° 2 | 2008, mis en ligne le 28 février 2009. URL : <http://cem.revues.org/index9152.html>, p.2

elementos compreensíveis aos dois grupos, apesar de todas suas diferenças sociais, econômicas, políticas e funcionais.¹³

Nesse sentido, podemos analisar o componente marítimo das barcarolas além do seu aspecto real ou relacionando-o com a perspectiva da analogia, da similitude entre o vai-e-vem das ondas e o vai-e-vem daqueles que do mar vivem e daquelas que esperam que desse movimento surja o regresso, ou seja, similitude com um sentimento socializado das venturas e desventuras proporcionadas pelo mar.

Esse aspecto sugere que a experiência com o mar era transformada num sentimento comum a todos os membros da sociedade. Por isso as cantigas podem ser consideradas populares no sentido de serem apreciadas pelo público em geral¹⁴, talvez por se reconhecerem nessa reprodução mimética da realidade, ou seja, reprodução análoga à realidade, na qual o ambiente marinho surge como um elemento vivo, com certas características humanas, atributo próprio do pensamento analógico e simbólico.

Portanto, a fim de ampliar o conhecimento do significado da relação entre o mar e a sociedade medieval portuguesa, esta dissertação investe na representação literária da importância do mar nessa sociedade transmitida por letrados que mimetizaram a voz feminina para expressar tal relação. Em contrapartida, também serão analisadas obras compostas no contexto da corte de Afonso X, de Castela, uma vez que este rei buscou na língua de Entre-Douro-e-Minho, que então era na Península o verbo expressivo da poesia lírica, a forma para expressar seus sentimentos.¹⁵

A análise do ambiente da corte de Castela e as ações de Afonso X também se fazem pertinentes, uma vez que os trovadores, assim como outros “funcionários” circulavam entre as cortes de toda a Península, contribuindo para a intersecção de valores, ideias e também intrigas.

Outra questão que faz com que façamos referência ao ambiente castelhano é o fato de que muito pouco se sabe sobre a vida dos trovadores e jograis. A origem deles é, por muitas vezes, incerta e, contando com a questão

¹³ Idem, p.3

¹⁴ SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003, p.118

¹⁵ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 26.

da mobilidade, eles poderiam se servir dos acontecimentos de diferentes reinos para compor as suas cantigas.

Além disso, não podemos esquecer das íntimas ligações entre os soberanos peninsulares. Afonso X é avô de Dom Dinis. Não é possível falar da corte de Dom Dinis sem remeter a muito provável influência que este possa ter recebido não só na área cultural, mas também na política.

Para tanto, é necessário no primeiro momento compreender as características da literatura medieval, a qual se constitui a partir da oralidade. Evidentemente há a escrita, sem a qual tais produções não nos seriam acessíveis, mas é importante apreender o significado e a presença da oralidade nessa sociedade que era extremamente sensível. Isto é, sua percepção da realidade estava intimamente relacionada com a mediação dos sentidos. Esse é, portanto, o tema que será desenvolvido no primeiro capítulo, o qual também aponta considerações de alguns autores, como Paul Zumthor, sobre a própria complexidade da definição do que é literatura e do que é oralidade. O autor critica, por exemplo, o fato de se relacionar o componente oral com uma cultura popular no sentido de folclórica, conceitos que também geram severos entraves para a sua definição.

Tendo em mente que a literatura medieval deve ser tratada levando em consideração sua especificidade, partimos para a análise da relação entre simbolismo e realidade representada nessas produções. Tal empreendimento se faz em torno das discussões dos estudos literários conectadas com a visão dos estudos históricos que nos permitem estabelecer as conexões com o arcabouço real do qual as cantigas se inspiram, através do diálogo entre autores de ambas as áreas, como Pedro Lyra, Celso Cunha, Segismundo Spina, Paulo Roberto Sodré e Yara Frateschi Vieira no que diz respeito à área literária e José D'Assunção Barros, Hilário Franco Júnior e José Mattoso para promover o liame com a perspectiva história das produções das cantigas e o que elas nos permitem entrever da concretude da sociedade medieval portuguesa.

Mais precisamente, o substrato da realidade medieval portuguesa é apresentado nos segundo e terceiro capítulos. Naquele, o mote desenvolve-se a partir da própria característica das barcarolas que nos transmitem um cantar feminino, como se as mulheres fossem as intérpretes da sua vivência e dos

acontecimentos que perpassam o seu cotidiano. Contudo, os artífices dessas produções são masculinos, o que nos possibilita analisar sobre a representação que os homens medievais, galegos e portugueses, propagaram sobre as mulheres do seu tempo. Sobre a figura feminina é comum nos depararmos com testemunhos que nos oferecem uma visão negativa da sua imagem e da sua atuação na sociedade medieval, como poderá ser analisado através de algumas considerações abordadas por Georges Duby e José Rivair Macedo. Da mesma forma, podemos visualizar os discursos dirigidos às mulheres ao analisarmos e compararmos fontes provenientes do ambiente legal, isto é, ordenações, regulamentações sobre a atuação das mulheres tanto em Portugal como em Castela, com as cantigas de amigo.

Em contraste com o discurso negativo é possível observar outras considerações acerca do feminino propagadas pela literatura provençal, a qual nos lega um gênero literário denominado amor cortês, ou *fin'amors*. As cantigas de amor provençais se propagaram por diversas regiões conquistando também a Península Ibérica, a qual adotou a forma das cantigas de amor e, a partir delas, forjou a sua própria forma de expressar seus sentimentos, culminando nas cantigas de amigo que nos remetem ao universo feminino. Dentre as cantigas de amigo, as barcarolas constituem-se como um gênero especificamente galego-português, uma vez que o diálogo entre as donzelas e o mar, ou o ambiente marítimo, não possui equivalente em qualquer outra região.

Assim, o segundo capítulo questiona sobre a concretude dos discursos negativos sobre as mulheres. O que se entrevê nas cantigas possibilita a percepção da existência de uma heterogeneidade de concepções sobre as mulheres, assim como das suas ações, essas, evidentemente, relacionadas ao contexto específico da Península Ibérica extremamente importante para o desenvolvimento dessa produção como se verá no dito capítulo.

Por sua vez, o terceiro capítulo explora o universo marítimo do contexto português que, erigido como protagonista de uma produção cultural, também o é em certas produções historiográficas que, muitas vezes, deprecia o desenvolvimento dos acontecimentos políticos e sociais da medievalidade portuguesa para realçar certo determinismo português de se lançar ao mar e descobrir novos mundos. Assim, a partir das barcarolas, busca-se entrever o

desenvolvimento português a partir das atividades relacionadas ao mar que, ao longo do tempo e de medidas exercidas pelos reis, culminaram no desenvolvimento de uma ciência náutica suficientemente capaz de se lançar no grande empreendimento das navegações, como o progressivo desenvolvimento de portos fluviais e marítimos e a consequente atividade de troca de produtos e de elementos culturais a ele associadas, assim como o seu desempenho como elo de ligação entre as diferentes regiões do reino, como aponta José Veríssimo Serrão e José Mattoso.

Porém, o aspecto perpetuado sobre o destino marítimo português também é interessante de ser analisado para compreendermos a construção de uma identidade portuguesa que perdura até hoje. Essa identidade foi construída através da relação entre o mar que, muitas das vezes é símbolo de partida, transforma em um ícone da saudade que é transformado em sentimento presente pela sonoridade pelas barcarolas.

As produções selecionadas para o desenvolvimento desse trabalho foram retiradas de edições críticas das cantigas desenvolvidas por Stephen Reckert e Helder Macedo¹⁶ que analisam canções de diferentes autores; Leodegário Azevedo Filho que estuda as cantigas de Pero Meogo¹⁷; Yara Frateschi Vieira que também diversifica as cantigas analisadas¹⁸. No desenvolvimento deste trabalho também foi consultada uma base virtual¹⁹ das cantigas que possibilita a visualização de um número maior delas que as edições que, apesar de críticas e úteis, são restritas em termos da quantidade de cantigas possíveis de ser analisadas. Além disso, a base virtual possibilita a visualização digital dos cancioneiros nos quais se encontram as cantigas.

¹⁶ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d.

¹⁷ AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo: estabelecimento crítico dos textos, análise literária, glossário e reprodução fac-similar dos manuscritos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

¹⁸ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.

¹⁹ <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

CAPÍTULO 1

Entre a História e a Literatura, a Poesia

“Para se compreender a literatura da Idade Média, seja a da França, a da Itália, a escandinava, a germânica, ou a galego-portuguesa, é necessário amá-la”.
Segismundo Spina.

“No princípio era o Verbo”.¹ Como prenuncia a Bíblia, a palavra tem um papel sumamente importante na cultura cristã. Esta palavra, no que diz respeito ao medievo, será mediada, sobretudo pela voz e, em menor escala pela escrita, muitas vezes contribuindo para a formação de uma literatura peculiar e, portanto, que suscita arrebatamentos e, sobretudo, questionamentos. Como aponta Zink,

Até meados do século XII, as jovens literaturas vernáculas conheciam apenas os gêneros cantados: a canção de gesta, a poesia lírica. A primeira conserva artificialmente as marcas da oralidade, mesmo quando é escrita (sem o quê, o que saberíamos dela?): encenação do recitante, interpelação do público, efeitos de eco e repetições ligados à composição estrófica. A segunda, que exige do poeta que seja também compositor, às vezes denuncia seu modo oral de transmissão, ao nomear o menestrel a cuja memória se confiou a canção ou ao desejar que ela encontre um cantor digno de si. O romance é o primeiro gênero (se, no início, esta forma nebulosa merece esse nome) destinado à leitura, mas é uma leitura em voz alta. A arte dos menestréis deixa amplo espaço à mímica e à interpretação dramatizada: ver-se-ão, mais tarde, suas consequências, tanto para o desenvolvimento do teatro quanto para a definição do eu poético. A voz, com sua qualidade e timbre próprios, faz parte integrante da arte literária. Entre os trovadores, os dons de intérprete e de músico são frequentemente confundidos.²

Ora, a literatura medieval tem como fundamento a oralidade ou, melhor, a vocalidade, seguida por uma performance condizente com essa sociedade, cujas ações visam a notoriedade e a visibilidade através da ritualização dos atos. “A obra medieval, até o século XVI, só tem existência plena quando sustentada pela voz, atualizada pelo canto, pela recitação ou pela leitura em

¹ João 1, 1:3

² ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jaques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 81.

voz alta. Em um certo sentido, o sinal escrito é pouco mais que auxílio para a memória e apoio”.³

Essa característica levanta, portanto, indagações sobre o próprio conceito de literatura, como sugerem Lopes e Saraiva⁴, segundo os quais o conceito de literatura relacionada à letra e ao conjunto de obras escritas é extremamente amplo e sua história não abrangeria os séculos sem a escrita. Além disso, o conceito não é de todo apropriado, pois, nem tudo o que se escreve tem caráter literário. Para os autores,

uma obra pode considerar-se literária na medida em que, para além do pensamento lógico, discursivo, abstratamente conceitual, adequado a problemas científicos, filosóficos, ou, em geral, doutrinários, empenhar e reelaborar os impulsos e os recursos comunicativos menos conscientes, os gostos, atitudes e valores que se enraizaram através do aprendizado, decisivamente formativo da língua materna e de uma dada vida social.⁵

A partir dessa concepção, o estudo da literatura medieval deve revestir-se de sua especificidade para tornar-se um tanto mais compreensível, no sentido de intuí-la como uma forma de comunicação de realidades sociais e valores que são subjetivizados e expressos não tanto como verdades, mas como atitudes ou apreciações que lhes são adequadas, demonstrando que as expressões orais de sentimentos “não são fenômenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas fenômenos sociais”.⁶

Sobre a questão da oralidade, Paul Zumthor afirma: “o simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda poesia”⁷. O autor faz uma crítica a concepções que priorizam a escrita em detrimento da oralidade que, via de regra, é relacionada com uma cultura popular, concepção esta também extremamente complexa, assim como a da tradição oral.

Zumthor concede à voz o poder imediato de simbolizar a poesia. Nessa perspectiva, a poesia medieval, como as cantigas de amigo galego-

³ Idem, p. 80.

⁴ LOPES, Oscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.

⁵ Idem, p. 7-8.

⁶ BARROS, José D'Assunção. *Diálogo entre dois cancioneros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV*. Revista Letra Magna, ano 2, nº3 – 2º sem, 2005, p. 8. Disponível em: www.letramagna.com/josebarros.pdf. Acessado em: 30/06/2012.

⁷ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 8.

portuguesas, detêm a simbologia do “jogo do desejo por um objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras”⁸.

Além do questionamento acerca dos conceitos de literatura, cultura popular e tradição oral, a característica verbal da literatura medieval suscita outra discussão, esta sobre as relações de poder em torno da prática verbal e escrita. Em um universo no qual a maioria das pessoas não sabia ler e escrever, prática disseminada mais comumente entre os clérigos, em menos quantidade entre os nobres e em muito menos grau nas classes “populares”, a transmissão de conhecimento e valores era comumente mediada pela voz e pela visão (como é o caso da arte medieval, com seu substrato pedagógico).

Assim, a correlação da escrita com a oralidade identificada na produção, reprodução e transmissão das cantigas galego-portuguesas permite verificar, segundo José D’Assunção Barros, que há o surgimento de um novo espaço de poder, que é o da escrita, no qual nem todos - a grande maioria -, não estão inseridos. “Rigorosamente, uma nova civilização que está surgindo. A ‘civilização da palavra escrita’ dialoga e submete uma civilização anterior – a ‘civilização da oralidade’”.⁹

É fato que existe esse diálogo entre a oralidade e a escrita, contudo, falar que a primeira está submetida à segunda é negar a própria essência da literatura medieval, a oralidade que permitia o seu constante refazer-se, uma vez que, sob a forma cantada, como no caso das cantigas, e suas performances distintas possibilitavam acréscimos, supressões, banalizações.¹⁰

Assim, além de sugerir a possibilidade de indagar o conceito estrito de literatura, o embate entre oralidade e escrita, permite pensar também na mobilidade tanto das composições, quanto das ideias nelas presentes, perpassando pela compreensão que elas nos transmitem do cotidiano daqueles que as produziam e ouviam, das suas mentalidades, da sua organização social e de sua sensibilidade exposta ao público.

Dessa forma, a análise desse período e dos elementos expostos nas cantigas se faz a partir de um viés interdisciplinar, proporcionando o diálogo

⁸ Idem, p.11.

⁹ BARROS, José D’Assunção. *Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV*. Revista Letra Magna, ano 2, nº3 – 2º sem, 2005, p. 7. Disponível em: www.letramagna.com/josebarros.pdf. Acessado em: 30/06/2012.

¹⁰ CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras*.; PEREIRA, Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 77.

entre a área de Estudos Literários e a História, que são justamente as disciplinas que concentram maior parte dos estudos sobre a literatura medieval, como aponta Márcio Muniz, em artigo no qual faz um mapeamento e um debate avaliativo da produção bibliográfica, com base nas publicações da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais), do período medieval referente à sua literatura.¹¹

No que diz respeito à historiografia, as investigações visam analisar como o arcabouço social é representado nessas produções, assim como identificar e compreender as formas de transmissão e intersecção de culturas, como parecem sugerir as cantigas de amigo galego-portuguesas, entre a cultura galega, portuguesa, árabe e provençal, sendo que sobre as duas últimas ainda há indagações sobre sua influência na produção dessas cantigas, de modo a Rodrigues Lapa afirma que

está hoje frutificado a tendência em considerar o lirismo trovadoresco como uma obra de síntese, composta de elementos de variada espécie e proveniência. Nenhuma das teorias em presença o explica inteiramente; e cada uma delas de per si contribuiu para esclarecer algumas de suas particularidades.¹²

As considerações sobre as diversas influências da lírica trovadoresca poderiam suscitar novas possibilidades sobre a tese da mobilidade dessas produções e de seus transmissores. Tal mobilidade também sugeriria a apreciação sobre as formas de sociabilidade entre os reinos e cortes pelos quais transitavam os trovadores, uma vez que

utilizar a expressão “galego-português” não quer dizer que se trate de dois núcleos autônomos – o galego e o português. É, pelo contrário, de pensar que naquela época não haveria uma fronteira política suficientemente marcada para provocar fronteiras linguísticas que são hoje, de modo claro, muito mais acentuadas.¹³

Como tema de estudo, pode-se dizer que as discussões acerca da oralidade da literatura medieval se constituem como um empreendimento

¹¹ MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Os estudos de literatura medieval no Brasil*. Aedos, vol. 2, n.2, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9840/5673>. Acessado em: 22 de junho de 2010.

¹² APUD, SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 28.

¹³ GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983, p. 84.

“novo”, desenvolvido, como aponta Zumthor, a partir dos anos 1950, quando os medievalistas “descobriram” a existência da poesia oral. Segundo o estudioso, isso se deve ao fato de que “doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da ideia de poesia a de escritura”.¹⁴ Nesse período ocorre uma renovação dos estudos medievais, desenvolvida, sobretudo, através da literatura.

Pode-se dizer que a saída da marginalidade da literatura medieval (marginalidade devida ao seu componente oral) foi possibilitada pelo desenvolvimento de reestruturação do fazer histórico, por parte do movimento dos *Annales*, que acusaram a História de enfatizar certos aspectos da ação humana, como a política, e relegar os demais à marginalidade. A revista criada por Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929, tinha como objetivo diversificar o campo da historiografia com novos métodos e abordagens. O horizonte de uma história mais abrangente contribuiu para pensar a vida em sociedade de uma forma mais fluida, pois visualiza a relação entre todos os seus âmbitos. Para tanto, se fez necessário quebrar os limites que existiam entre a História e demais ciências, promovendo o diálogo entre elas a fim de problematizar as sociedades de forma integral, como a proposta da revista francesa.

A iniciativa de romper com a história tradicional, pautada na narrativa política e militar, abriu um “leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem”.¹⁵

Dada essa ampliação do conhecimento sobre o homem, nada mais justo do que analisá-lo a partir de todas as instâncias que colaboram para a sua formação. Desde os filósofos gregos já se discutia sobre a natureza social do ser humano, de forma que é necessária a interação desses diferentes aspectos para apreender sobre sua essência.

Nesse contexto, o conceito de literatura aqui proposto vai ao encontro do conceito de cultura exposto por Hilário Franco Júnior, o qual a define como

¹⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 8

¹⁵ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p.7

tudo o que o homem criou para se relacionar com os demais, (idiomas, instituições, normas), com o meio físico (vestes, moradia, ferramentas), com o mundo extra-humano (orações, rituais, símbolos). Tal relação, segundo o autor, pode ser de expressão de sentimentos (literatura, arte), de domínio social (ideologias), de controle sobre a natureza (técnicas) ou pela busca de compreensão do universo (filosofia, teologia). ¹⁶ Ou seja, tal conceito, englobante da literatura, não se restringe ao que pode ser redigido, mas sim a tudo o que pode ser experimentado e expressado pelo ser humano, através das vivências proporcionadas pelo ambiente social.

Dessa forma, para compreender os significados do *corpus* literário medieval, se faz necessária a compreensão do contexto social que possibilitou sua formação, produção e transformação. Da mesma forma, é preciso levar em conta que a literatura esboça-se nas relações humanas. Sem essa mediação ela não seria capaz de suscitar conhecimentos, imaginações, idealizações, símbolos, juízos, entre tantos outros efeitos ou funções da literatura, cujo mundo “é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou se é presa de suas próprias alucinações”. ¹⁷

Nesse contexto, a literatura contribui para desvendar a existência de uma identidade, ou melhor, identidades, uma vez que a sociedade medieval se constituía como um caleidoscópio, onde cada um parece se mover entre diferentes códigos de expressão ¹⁸, os quais não devem ser estudados em separado, mas sim como agentes que interagem na constituição e transmissão dessas culturas que nem sempre irão propagar referências concretas, mas a reação causada por determinados fatos, ou seja, a literatura nos fala também como expressão e sensibilidade.

O aspecto oral dessa literatura também nos faz pensar acerca da sua inserção na acepção da estética no período medieval. Segundo Pedro Lyra, os objetos estéticos são dirigidos à visão e à audição¹⁹, ou seja, aos sentidos que

¹⁶ FRANCO JÚNIO, Hilário. *Idade Média, Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 102.

¹⁷ ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 15.

¹⁸ MEDEIROS, Márcia Maria de. *A história cultural e a história da literatura medieval. Algumas referências à “escritura” do oral e à “oralidade” do escrito*. Fronteiras Revista de História, vol 10, nº17 (2008), p.98. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php./FRONTEIRAS/article/viewFile/64/74>. Acessado em: 29/07/2010.

¹⁹ LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

nos proporcionam sensações. Esse conceito nos remete a própria definição do termo *estética*, utilizado na Filosofia pela primeira vez por Alexander Gottlieb Baumgarten, em 1735, em sua dissertação na Universidade Hale, adaptando o substantivo grego para sensação. Dessa forma, o filósofo alemão definia esse campo da Filosofia como a doutrina do conhecimento sensível. Essa definição é tardia, mas os estudos sobre a natureza do belo e da arte, elementos que hoje são o objeto de estudo da Estética, remontam a Platão, assim como a sua prática.

Nesse sentido, ao pensarmos sobre a prática artística medieval podemos perceber que ela é justamente uma prática de sensibilidade, através da qual são transmitidos os anseios, os desejos, e intenções daqueles que a praticam e, quiçá, daqueles que a visualizam, ouvem e interpretam. Segundo Heidegger, “a obra de arte é alegoria. É símbolo”²⁰ e, compreendendo a literatura medieval, como as cantigas, como obra de arte, podemos definir seu estudo como uma hermenêutica da sensibilidade, visto a necessidade de compreensão e interpretação dos sentimentos expressos.

A atividade literária medieval pode ser definida, então, como uma alegoria, a qual pode ser concebida como outro nível de racionalização dos sentidos vivenciados na realidade. “Mas o real é histórico; a evidência só tem um tempo. O que para nós constitui a realidade não o era necessariamente, no século XII [...]. Nossa leitura crítica da alegoria medieval vai consistir, então, ela própria, em re-atualizar o real passado”.²¹

Passado este que não será reatualizado de forma abrangente, pois não é acessível apreender o significado dele para todos os agentes sociais. Como no caso das cantigas de amigo, o que nos chega é uma sensibilidade, uma visão experimentada pelo executante da obra. O que elas nos cantam, diz respeito ao universo do executante, trovador ou jogral, mas não faz menção nenhuma à recepção de sua obra. Na maioria das vezes, sequer tem-se informação sobre o próprio executante, como sua origem.

Dessas cantigas, tudo pode ser significativo. Das estrofes repetidas ao acento tônico. Do idioma escolhido à voz que profere suas palavras. Da forma ao conteúdo. Todos os elementos carregam consigo vestígios do passado que

²⁰ FIGURELLI, Roberto. *Estética e crítica*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p.43.

²¹ ZUMTHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.73-74.

os criaram. Assim, as estrofes repetidas poderiam recorrer ao poder da reiteração para endossar uma ideia, pois, como dizem os Antigos, o duplamente repetido agrada e, se não o fizer, pelo menos serve para excitar a emoção.²²

A reiteração das estrofes pode significar um indício a favor da oralidade dessas composições, uma vez que agem como um argumento de autoridade, fazendo os ouvintes viverem em suas mentes mais de uma vez a cena cantada e fazer florescer a emoção que a cantiga apresenta. Como no caso das cantigas de amigo, essa emoção diz respeito à partida do amado e ao desejo ardente de seu regresso por parte da amada, voz que canta tais emoções.

Nessas cantigas, a repetição ocorre através do paralelismo, técnica que conheceu seu apogeu na Península Ibérica nos séculos XIII e XIV, onde foi “explorado como um requinte de sutileza e sensibilidade que nenhuma outra literatura se lembrou nunca de lhe consagrar”.²³ Além das funções mencionadas, a técnica do paralelismo também se destinava a desenvolver uma função mnemônica, uma vez que o processo de reiteração contribui para a formação de uma imagem, um conceito e a sua consequente apreensão perpetuação mental.

O refrão é uma forma de paralelismo, mas não é a única. Segundo Asensio, pode-se considerar três tipos de paralelismo: literal ou de palavra, estrutural ou de construção e conceptual ou de pensamento.

Equivale isto a dizer que a essência fundamental do paralelismo consiste na *repetição* das palavras, versos inteiros, construções ou conceitos e que tal técnica não pode deixar de arrastar consigo uma certa monotonia. Para a evitarem, e simultaneamente conseguirem a progressão do pensamento, recorriam os trovadores a outro elemento fundamental do paralelismo, a *variação*. Repetindo *ipsis verbis* a primeira parte do verso ou mesmo o verso inteiro (paralelismo literal e estrutural), o poeta podia obter a variação mediante três processo: a) substituição da palavra rimante por um sinônimo; b) transposição das palavras (*versus transformati*); c) repetição do conceito mediante a negação do conceito oposto.²⁴

²² MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 9

²³ Idem, p. 12.

²⁴ GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983, p.69-70.

O primeiro processo descrito por Asensio pode ser exemplificado com a cantiga de Martin Codax:

Mia irmãa fremosa, treides comigo ²⁵
a la igreja de Vig', u é o mar salido,
e miraremo-las ondas.

Mia irmãa fremosa, treides de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado,
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig', u é o mar salido;
e verrá i, madre, o meu amigo,
e miraremo-las ondas.²⁶

Nessa cantiga, o refrão, representado pela terceira palavra (verso) de cada cobra (estrofe), se constitui como parte integrante do paralelismo que substitui a palavra rimante por um sinônimo, como ocorre com os vocábulos *salido* na segunda cobra da primeira estrofe e *levado* na segunda palavra da segunda cobra.

Vale lembrar que as denominações de *palavra* e *cobra* para verso e estrofe, respectivamente, são próprias da poética medieval, a qual permite que “a poesia trovadoresca [distinga-se] das demais formas poéticas anteriores a ela por ser profana, em língua vernácula (por oposição às demais produções em latim), silábica (e não quantitativa), e ainda por ser lírica e obra de indivíduos de identidade conhecida.” ²⁷ No tocante ao trovadorismo galego-português, as regras poéticas nos são transmitidas através da *Arte de Trovar*, contida no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e de autoria desconhecida, a qual estabelece, ainda, as regras de composição dos gêneros lírico e satírico galego-portugueses.

²⁵ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 152.

²⁶ O manuscrito dessa cantiga pode ser visualizado nos anexos.

²⁷ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval. Literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987, p. 14.

A técnica desenvolvida na obra de Codax corrobora com a retórica rítmica das cantigas, que eram criadas para serem interpretadas através do canto e dizê-las era sinônimo de cantá-las. Além disso, o som delas remete ao diálogo com outros elementos que, no caso das barcarolas, se faz com o mar, símbolo de ausência dos poetas galego-portugueses, como aponta Mario Hernández.²⁸ O mesmo autor ainda relaciona o mar como símbolo da relação com a natureza e com a feminilidade e, sobretudo, da saudade.

Tal relação pode ser observada na seguinte cantiga de Meendinho:

Sedia-m'eu na ermida de San Simion,
e cercaron-mi as ondas que grandes son:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

Estando na ermida ant' o altar,
cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

E cercaron-mi as ondas do mar maior;
non hei i barqueiro nem remador:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

E cercaron-mi as ondas do alto mar;
Non hei i barqueiro, nem sei remar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

Non hei i barqueiro nem remador;
Morrerei eu, fremosa, no mar maior:
eu atendendo meu amigo,

²⁸ HERNÁNDEZ, Mario. *La literatura galega*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1974.

eu atendendo meu amigo.

Non hei i barqueiro, nem sei remar;
morrerei eu, fremosa, no alto mar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.²⁹

Nessa cantiga, a perturbação amorosa mescla-se com a perturbação diante do perigo de se afogar perante a intempérie marítima.

Seu medo, em si, é mais complexo: medo de se afogar nas ondas da ria ou na própria emoção, por um lado; por outro, medo de não ter literalmente meio de se esquivar ao ímpeto amoroso do amigo quando ele afinal chegar; medo também da “maré alta” de paixão que, simbolicamente, essa chegada representará.³⁰

Nessa cantiga, as ondas representam perigo, não só o da real intempérie da maré alta, mas também da intempérie amorosa, que pode transmitir tantos danos como a sua análoga. Além disso, a amiga encontra-se totalmente sozinha, presa frágil dos agravos do mar, da solidão e da paixão. Há ainda, a estreita relação entre o estado de espírito da donzela e as reações do mar, revelando a presença de uma “animização” da paisagem que dá existência a ela. A própria paisagem seduz, pois “a natureza não se configura como um simples cenário em que decorre a ação; apresenta vida própria”³¹, uma vez que “no desenvolvimento da ideia, o movimento paralelístico se adapta e parece evocar o ir e vir crescente das ondas, com a maré, que sobe, envolvendo-a, cuja solidão, na espera do amigo, é reiterada obsessivamente no refrão “*eu atendend’ o meu amigo*””.³²

Ainda sobre a cantiga de Meendinho, Saraiva explicita que a

²⁹ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 131.

³⁰ Idem, p.133.

³¹ CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf p, 43. Acessado em: 09/08/2012.

³² CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf p, 42. Acessado em: 09/08/2012.

comunicação vital e não apenas retórica com a natureza viva vem acompanhada insistentemente de um sentimento de solidão. Lendo no seu conjunto as cantigas, a solidão torna-se obsessiva, e o amor é um amor “coitado”, isto é, infeliz, frequentemente associado à ideia da morte. Talvez nunca na literatura portuguesa a paixão, a solidão e a morte tenham sido tão perfeitamente expressas como uma única composição que nos deixou o jogral Meendinho.³³

A intensidade a qual se refere Saraiva não provém apenas da relação com a natureza, mas também da plasticidade provocada pela cantiga, isto é, a composição é feita de tal modo que conseguimos visualizar a cena da amiga aterrorizada pelas ondas e também pela sensação de morrer não só por obra delas, mas por obra do amor. Levando em consideração que as cantigas eram performáticas, parece-me que tal efeito era minuciosamente calculado, de modo que

o sofrimento pela espera do amado se transforma nas próprias ondas que matam. A expectativa faz com que a dor de amor se intensifique a cada instante e esse sentimento crescente materializa-se em ondas cada vez maiores, que culminam na morte da amiga, por afogamento e pela ausência simbolizada pelo mar.³⁴

Ou seja, o mar simboliza a solidão, a ausência, a impotência, sentimentos que podem ser compreendidos como compartilhados, socializados, na medida em que personifique o fato de que várias mulheres ficaram à espera daqueles que foram levados pelo mar a lutar ou pescar em outras regiões, uma vez que, como afirma Jaime Cortesão³⁵, desde o século XIII os homens do interior da região portuguesa já enfrentavam o mar de Galiza para dele retirar uma boa parte da sua alimentação.

Essa invocação da natureza em consonância com o sentimento provocado pela ausência do amado, parece ser própria da cantiga de amigo, como supõe Spina, o qual, ao comparar as cantigas de amor provençais com as cantigas de amor galego-portuguesas afirma que “certas perturbações profundas, ocasionadas pela deflagração passional, apresentam algumas

³³ SARAIVA, António José. *A Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1991, p.198-199

³⁴ SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003, p.129

³⁵ Apud SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Verbo: Lisboa, 1979.

características sintomáticas [na poesia occitânica] ignoradas pelos trovadores galego-portugueses”.³⁶

Especificamente sobre as barcarolas o mesmo autor afirma que

a conquista literária do mar, a supremacia do homem sobre o elemento, a presença efetiva da oceanidade na literatura portuguesa, são frutos do século XVI, com o apogeu dos descobrimentos marítimos. Nas *barcarolas* (melhor designação que *marinhas*), tidas como flores nativas dos jardins poéticos de Entre-Douro-e-Minho, não se canta propriamente o mar, mas principalmente aspectos da vida marítima.³⁷

Ora, é fato que a relação com o mar se modifica após as denominadas grandes navegações e, justamente por esse fato, deve-se observar as cantigas não como uma pré-figuração de um grande destino que ainda estará por vir, mas como filhas do seu tempo, do seu espaço e das situações e relações que esse tempo e espaço proporcionam. Dessa forma, pode-se supor que a intenção dessas obras não seja apontar para uma supremacia humana sobre mar, até porque ele ainda é um grande desconhecido, mas indicar que existe uma consubstanciação entre os elementos natural e humano, no qual um complementa o outro, de modo que tais composições não supõem um único ator principal, mas sugerem justamente a afinidade, a integração e a coerência da conexão entre todos os intérpretes aqui mimetizados e pertinentes ao seu contexto e é somente esta relação que permite sua excepcionalidade.

Tal conceito sugere, portanto, que as cantigas assumem um caráter de correlação entre a experiência vívida e uma licença poética, isto é, elas se baseiam na concretude das relações sociais, mas ultrapassam essa esfera, de modo que, segundo Étienne Gilson, “a poesia representa à imaginação do leitor imagens concebidas por uma outra imaginação, a do poeta; ela é, pois, transmissora de representações, que são conhecimentos”.³⁸

Ao historiador cabe analisar os limites dessa relação entre imaginações e conhecimento, perpassando pela forma como os compositores dessas cantigas compreendiam o seu mundo e sua participação na realidade, assim

³⁶ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 65.

³⁷ Idem, p. 166.

³⁸ GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre a arte*. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 69.

como a dos demais atores sociais a que eles se reportam e convivem. Essa análise engloba, portanto, a parcela de idealização e reconstrução de um sistema de valores, passando, pois, pela relação entre o real e o ideal, através da qual identificamos os mecanismos “da imaginação, inevitável, indispensável feiticeira” ³⁹.

Esse mecanismo de “feitiçaria” se dá não só como um instrumento do próprio historiador ao tentar desvendar certa realidade e seus valores, mas também impregna a própria obra analisada. Tal imaginação pode ser compreendida, no caso das cantigas de amigo, como os simbolismos poéticos. A noção de símbolo diz respeito ao fato de se constituírem como signos que intentam dar significado a sentimentos, emoções ou à própria realidade de suas ações. A poesia e a música podem

sugerir emoções de uma variedade, de uma fluidez e de uma delicadeza inalcançáveis pela mera palavra. Como é que a língua descreveria as sutis variações de sentimento que acompanham a audição de uma frase de Mozart? No entanto, pode-se dizer que o encadeamento de sons bem escolhidos simboliza essas variações. ⁴⁰

Tal conceito pode ser muito bem aplicado às cantigas de amigo que, justamente, unem os aspectos poético e musical, cuja simbiose nos dá um sentido que não seria captado se fossem dissociados. Daí o fato delas terem o ritmo como um significante tão importante quanto as palavras. “O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios” ⁴¹, como se pode notar na seguinte cantiga de Martin Codax:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo!

³⁹ DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 53.

⁴⁰ GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre a arte*. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 81

⁴¹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 184.

Se vistes meu amigo,
o por que eu suspiro?
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
o por qu' hei gran cuidado?
e ai Deus, se verrá cedo! ⁴²

Nessa cantiga, como aponta Stephen Reckert, a sonoridade *evi-eve-evá* presentes em de *Vigo, se vistes, se verrá, levado*, colaboram com a formação de uma imagem acústica que se arreda com o mar ⁴³, aspecto nada mais justo devido ao fato de que o mar se coloca como o interlocutor da amiga que lhe pergunta sobre seu amado, dando significado à sonoridade marítima não só como componente musical, quando de sua apresentação, mas também como personagem poética.

Tal recurso estético sobreviveu aos trovadores medievais podendo ser verificado na poesia de Camões e em *A Tempestade* de Gonçalves Dias, por exemplo. Neste poema, a sonoridade das palavras sugere a acústica perfeita do início, desenvolvimento e término de uma tempestade, da mesma forma que na cantiga de Martin Codax nos é permitido escutar o vai e vem das ondas do mar, apresentando o caráter extremamente plástico dessas composições que falavam, portanto, a todos os sentidos.

Outra característica não só literária, mas do homem medieval que pode ser verificada na cantiga de Codax é a relação íntima com a natureza. A esta nem sempre é atribuído um papel metafórico, mas remete à concepção que os medievais tinham da natureza, a qual não era dissociada da ideia de Deus. Assim, não só a cantiga de jogral de Vigo, mas as barcarolas, em geral, promovem o descortinar de um

⁴² MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 147.

⁴³ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p.148.

novos sentimento do amor [que] se confunde de tal maneira co mar que agroman sentimentos de beleza e gozo ante a natureza [...]. O home medieval non se considera algo diferente, afastado da natureza, é por iso que tem mais dificultades que nós para contemplala desde fora: salvo que medie o amor humano convertido em ondas do mar de Vigo. A gran nova que anuncia Martin Codax, xogar emblemático, é este novo concepto do amor (alén do convencionalismo provenzal e cortesán) entre um home e unha muller que, humanizando a natureza, proxecta sobre ela a mirada daquela namorada amiga que espera (e desespera).⁴⁴

Tais características da cantiga do trovador de Vigo, assim como nas demais barcarolas nos remetem à questão da intencionalidade do autor em estabelecer essa referência à sonoridade marítima. Isto nos leva a outro questionamento: até que ponto era possível estabelecer uma individualidade poética, isto é, até que ponto existia uma norma fixa e como ela poderia ser maleável a ponto de se criar especificidades de composição.

Sobre o aspecto do que é fixo temos referências que estabelecem as regras das características que determinam cada tipologia de cantiga. Tais preceitos estão presentes na *Arte de Trovar*, tratado poético incompleto presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, o qual assim delibera sobre cantigas de amor e de amigo:

E porque algũas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por ené bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ãa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.⁴⁵

O Cancioneiro Colocci-Brancutti, ou da Biblioteca Nacional, foi compilado na Itália em inícios do século XVI, por encargo de Angelo Colocci. Além deste cancioneiro tem-se o da Ajuda, o qual se supõe ter sido compilado na corte de Afonso X, o Sábio (1252-1284). Além desses há o Cancioneiro da Vaticana, mandado copiar por Angelo Colocci em começos do século XVI. Estes cancioneiros e outros códices manuscritos constituídos de fragmentos e pergaminhos compõem a coletânea da poesia trovadoresca galego-portuguesa que, todavia, não abrangem toda a produção, pois se trata de um

⁴⁴ BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011.

⁴⁵ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Acessado em: 23/06/2012.

recorte mais específico que se refere àqueles “paços trovadorescos” (isto é, ambientes trovadorescos das cortes régias). Por outro lado, o conjunto dos três cancioneiros também não representa “toda” a poesia trovadoresca das cortes régias, mas apenas aquela parte que se decidiu compilar por escrito – o que por si só já nos coloca perante problemas de “filtragem” a serem considerados.⁴⁶

Ou seja, o que nos chegou da lírica galego-portuguesa é um pequeno resquício de uma produção que poderá ter sido muito mais rica. Mas os silêncios, os recortes, a seleção do que é digno de permanecer à posteridade e o que deve ser relegado ao esquecimento e ao desconhecimento também se constituem como objetos de estudos do historiador, o qual tenta compreender os valores, a mentalidade de pano de fundo dessas escolhas. O ofício do historiador perpassa, portanto, não somente pela análise do documento em si, mas também sobre suas características, como:

O que está por trás/em torno dele? Quem o produziu e quem o encomendou? A quem foi dedicado? Onde está? Em que circunstâncias (re)surgiu? Como foi conservado? Quais foram as fontes de que o autor/produtor se serviu? Quais os materiais disponíveis? Quando o fez? Em que momento da vida particular ou da sua comunidade? O historiador também se pergunta: De que forma o documento se relaciona com outros de mesmo gênero de composição? Que tributos rende a uma tradição? De que maneira esses vestígios podem ser “tocados”? Que métodos serão apropriados para estudá-los?⁴⁷

No que diz respeito à poesia galego-portuguesa, como apontado por José D’Assunção Barros, a compilação atende a um critério específico: a produção régia. Tal critério de escolha nos permite analisar as circunstâncias do âmbito social que possibilitaram ou determinaram tal delimitação dos documentos coligidos nos cancioneiros.

Para tanto é necessário nos remeter ao período áureo do trovadorismo galego-português (1252-1284), o qual corresponde ao período afonsino (1245-1280), época na qual também se processa a centralização monárquica em Portugal. Esse fato permite identificar a relação entre o âmbito político e

⁴⁶ BARROS, José D’Assunção. *Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV*. Revista Letra Magna, ano 2, nº3 – 2º sem, 2005, p. 4 Disponível em: www.letramagna.com/josebarros.pdf. Acessado em: 30/06/2012.

⁴⁷ GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos de História: o trabalho com fontes*. Curitiba: Aymará Educação, 2012, p 115.

cultural, uma vez que o jogo trovadoresco conta com inúmeros atores circundando em torno de uma complexa rede de inter-relações que transcorre pela intermediação régia, como o estabelecimento da hierarquia trovadoresca.

Como aponta Lênia Márcia Mongelli⁴⁸, em 1274 foi pedido a Afonso X para regularizar a profissão de trovador e distingui-la, hierarquicamente, do jogral. Este era colocado numa escala inferior por se tratar de um mero intérprete de canções alheias. A ele sobressaia-se o menestrel, músico-poeta que normalmente era protegido por um nobre. Em seguida tem-se o segrel⁴⁹, cavaleiro trovador que andava de corte em corte; a soldadeira⁵⁰ ou jogralesca, cantora ou dançarina que em troca de pagamento acompanhava o jogral e no topo da cadeia trovadoresca posicionava-se o trovador, compositor, quase sempre nobre, da poesia e da música.⁵¹

Havia, portanto, uma nítida distinção entre o trovador e o jogral, observada, como aponta Carlos Barros⁵², nas ilustrações dos cancioneiros que apontam para a diferença funcional entre esses artífices trovadorescos. Tal diferenciação parece ter sido transportada da diferença social hierarquicamente organizada do mundo medieval.

Esta feita sugere uma transferência de valores. Ora, enquanto a centralização régia portuguesa sugere uma reorganização do espaço social, a hierarquização dos integrantes do movimento trovadoresco sugere a organização do espaço cultural. Desta forma, como sugere José D'Assunção Barros⁵³, há uma transposição da realeza política para uma realeza

⁴⁸ Lênia Márcia Mongelli, « Fremosos cantos : reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], Hors série n° 2 | 2008, mis en ligne le 26 janvier 2009. URL : <http://cem.revues.org/index9112.html>. Acessado em: 03/09/2011.

⁴⁹ Segundo o *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, esse termo foi utilizado para designar, no século XIII, o "o jogral que, além de executante e cantor, sabia compor cantigas. Não foi, no entanto, nesta acepção que o termo foi empregado pelos investigadores durante boa parte do século." As concepções entre a hierarquização dos jograis consoante os seus méritos e a condição social a que pertenciam. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. (Org. e Coord.) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 609-611.

⁵⁰ Para visualizar a imagem desses personagens ver imagens nos anexos.

⁵¹ Ver iluminura nos anexos.

⁵² BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011.

⁵³ BARROS, José D'Assunção. *O trovadorismo galego-português e o embate centralizador: encontros entre política e poesia nos primórdios medievais da construção nacional portuguesa*. Disponível em: http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n1_1-TROVADORISMO.pdf. Acessado em: 09/08/2012.

trovadoresca evidenciada no paço trovadoresco, local da corte em que se centraliza o movimento poético e seus integrantes.

Essas considerações indicam a intrínseca relação entre a cultura e o poder, uma vez que insinua o controle simbólico sobre a diversidade social do reino prefigurada nos intérpretes trovadorescos, assim como na iniciativa da compilação dos cancioneiros, como sugere a ação de Afonso X de Castela, cujo reinado providenciou o início da organização do Cancioneiro da Ajuda, ainda no século XIII.

A iniciativa partiu da coroa e da nobreza

dentro de um contexto em que os dois reinos [Portugal e Castela] enfrentavam problemáticas semelhantes no que se refere ao embate entre o projeto centralizador régio e a tendência de autonomia senhorial de um dos setores da nobreza. Também coincide para os dois reinos um mesmo quadro social, marcado por uma diversidade aristocrática da qual a divisão básica entre ricos-homens e infanções⁵⁴ é apenas um dos elementos de heterogeneidade interna ao grupo nobiliárquico, e marcado também pela emergência do cavaleiro-vilão⁵⁵, especificidade dos reinos ibéricos.⁵⁶

Compreende-se, portanto, a iniciativa de reunião das cantigas produzidas no espaço das cortes como um instrumento de formação, difusão e legitimação da identidade de um grupo, a nobreza, perante outros, contribuindo para a compreensão do motivo pelo qual se optou por essa seleção de documentos aptos a montar o códice das cantigas.

Entretanto, há que se ter em mente que essa nobreza não é homogênea, fato que fica evidenciado no próprio *corpus* das cantigas, sobretudo, nas dos gêneros de maldizer e escárnio, através das quais se ridicularizam integrantes desse mesmo grupo social, revelando as complexas relações sociais, políticas e de sensibilidade dos medievos.⁵⁷ Essa literatura, por conseguinte, “mostra a rosa e a espada”.⁵⁸

⁵⁴ Rico-homem e infanções correspondem ao extrato mais alto e mais baixo da nobreza, respectivamente.

⁵⁵ O Cavaleiro-vilão tem origem burguesa, atingindo seu *status* por possuir propriedade que lhe assegurava independência, como também pela sua participação nas lutas da Reconquista.

⁵⁶ BARROS, José D'Assunção. *Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV*. Revista Letra Magna, ano 2, nº3 – 2º sem, 2005, p. 4-5 Disponível em: www.letramagna.com/josebarros.pdf. Acessado em: 30/06/2012.

⁵⁷ Para maiores detalhes sobre a poesia de escárnio e maldizer veja-se o trabalho de: VAZ, Otacílio Evaristo Monteiro. *Do que ri o rei? As cantigas de escárnio e maldizer do rei Dom Dinis de Portugal (1279-1325)*. Monografia de conclusão de curso em História, UFPR, Curitiba,

Outra questão que as cantigas de amigo vêm denunciar é a utilização de uma língua poética em comum aos dois reinos. O galego-português, “verbo expressivo da poesia lírica” ⁵⁹, era um prenúncio das futuras línguas galega e portuguesa. Para o medievo, tal língua é o romance, um idioma intermediário entre o latim vulgar e o galego e o português propriamente ditos. ⁶⁰ Alguns estudiosos veem nesta escolha dialética somente um sentido estilístico, sem relação com a política e o poder da região, outros, contudo, consideram a utilização de uma língua vernácula como o início da laicização da cultura, além de uma prefiguração do desenvolvimento de um individualismo e até mesmo de um sentimento de um nacionalismo.

Falar de um sentimento de nacionalismo no século XIII é muito prematuro, porém, é possível identificar em algumas cantigas uma centelha de um sentimento de identificação ao que José Mattoso chama de portugalidade⁶¹, o qual pode ser compreendido como uma consciência de uma origem e destinos comuns. ⁶² É fato que o trovadorismo galego-português coincide com o período de uma emergência do que viria a se compor no futuro como um Estado, mas não me parece pertinente falar, nesse momento, da consciência de uma portugalidade, que remete à consciência de identidade a uma nação, até porque somente nas crônicas do século XV, mais precisamente a de Fernão Lopes, é que surge uma identificação ao que ele chama de “verdadeiros portugueses”. Enquanto o século XV não se descortina, é possível identificar em algumas cantigas uma pequena insinuação ao que poderíamos denominar de identidade, a qual se relaciona com um *mester* e, conseqüentemente, a uma hierarquia. Tal alusão pode ser verificada na seguinte composição de Pai Gomes Charinho:

2007. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2007/2_sem_2007/otacilio_evaristo_monteiro_vaz.pdf. Acessado em 19/08/2012.

⁵⁸ Idem, p.6

⁵⁹ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 26.

⁶⁰ O latim vulgar, em contato com as línguas autóctones, gerou vários romances, como o galego, o português, o castelhano, o francês.

⁶¹ MATTOSO, José. “A formação da nacionalidade”. In: *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d, p. 10..

⁶² FRANCO JÚNIO, Hilário. *Idade Média, Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.60.

Disseron-m' hoj', ai amiga, que non
 é meu amig' almirante do mar;
 e meu coraçõ já pode folgar,
 e dormir já; e por esta razon,
 o que do mar meu amigo sacou,
 saque-o Deus de coiras qu' afogou.

Mui bem é a mim, ca já non andarei
 Triste por vento que veja fazer,
 Nem por tormenta non hei-de perder
 o sono, amiga. Mas se foi el-Rei
 o que do mar meu amigo sacou,
 saque-o Deus de coitas qu' afogou.

Mui bem é a mim, ca já cada que vir
 algum home de fronteira chegar,
 non hei medo que mi diga pesar.
 Mais porque m' el fez bem sem lho pedir,
 o que do mar meu amigo sacou,
 saque-o Deus de coitas qu' afogou.⁶³

Nessa cantiga, o trovador galego, nos dá a informação de que o amigo exercia o mister de almirante do mar, revelando sua posição nobre. Ele perdeu o “cargo” devido aos ataques que fazia a D. Fernando, filho de Afonso X de Castela. Além disso, em várias de suas composições ele se dispõe a atacar a guerra e o rei que a causa.⁶⁴

Sua cantiga nos revela a identificação de uma hierarquia, pois ele se concebe como alguém que está em função do rei. Ou seja, a definição de sua identidade perpassa pelo reconhecimento da existência de uma pessoa superior a qual detém o poder de controle de vida e de morte, pois determina quando se faz a guerra e quem a faz por si. Assim, delibera sobre os destinos

⁶³ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. Do Cancioneiro de Amigo. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 142.

⁶⁴SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003, p. 137.

dos homens sob seu desígnio, do qual, contudo o amigo foi libertado, pois não é mais almirante do mar ao que a amiga exultante celebra, “*algum home de fronteira chegar, non hei medo que mi diga pesar*”, ou seja, não mais receberá tristes notícias sobre o seu amado.

Outrossim, a cantiga ultrapassa a representação “simples” de um sentimento amoroso. Ele está presente, evidentemente, mas não se restringe apenas à donzela que espera, à beira das ondas, o seu amado regressar. Há ainda o amor por quem ele é, ou seja, almirante. Quem ele é, portanto, relaciona-se com sua função, com uma hierarquia, corroborando com o fato de que na região norte do reino português ainda predominava a pressão social do grupo sobre o indivíduo, situação diferente do que ocorria no sul, em que a pressão hierárquica é mais sutil.⁶⁵

Em contrapartida, tal composição do almirante-trovador pode suscitar uma ambiguidade em relação ao tema da expressão da identidade e individualidade. Ao mesmo tempo em que sugere a identidade em relação a uma hierarquia e, portanto, ao pertencimento a um grupo social, a cantiga de Charinho, diferente das demais cantigas de amigo, quebra, de certa forma, a regra do anonimato. Tal regra é característica da lírica provençal, sob a qual não se deve enunciar o nome da mulher a qual se designa o canto amoroso. Nas cantigas de amigo essa característica também é encontrada e também não há referência ao nome daquele que canta, com exceção da cantiga acima mencionada. Evidentemente não há registro do nome propriamente dito, mas o mister de almirante funciona como identidade. Tal distinção poderia estar relacionada com um prenúncio real de individualismo, dissociado do grupo social? Ou talvez se constituísse como uma crítica velada ao rei, como Charinho já havia feito por conta da sua contrariedade perante a guerra? As cantigas suscitam muitos questionamentos que nem sempre poderão ser respondidos, sobretudo pela falta de fontes sobre o seu próprio compositor.

Outra questão interessante transmitida por essa cantiga é a questão da chegada de um homem da fronteira, sendo esta, no contexto medieval,

⁶⁵ MATTOSO, José. “A formação da nacionalidade”. In: *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d, p. 29.

compreendida como uma expedição militar para a defesa das fronteiras ⁶⁶, demonstrando a existência de delimitações das cercanias mais estáveis entre um reino e outro, processo que teve início, no reinado de Dom Dinis (1279-1325), neto de Afonso X, de Castela, como sugere a anexação da região de Foz Côa ao leste do reino.

Da corte de Dom Dinis⁶⁷ nos chegou uma cantiga de Joan Zorro, jogral português, que supõe o reconhecimento e, portanto, a identificação de uma hierarquia específica ao rei de Portugal:

El-rei de Portugale
 barcas mandou lavrare
 e lá irá nas barcas migo,
 Mia filha, o voss'amigo.

El-rei portugeese
 barcas mandou fazere,
 e lá irá nas barcas migo,
 mia filha, o voss'amigo.

Barcas novas mandou lavrare
 e no mar as metere,
 e lá irá nas barcas migo,
 mia filha, o voss'amigo. ⁶⁸

Nessa cantiga, segundo Viviane Cunha,

o sujeito falante - em todos os dísticos e no refrão - é a mãe, uma narradora em terceira pessoa, que utiliza formas de futuro[...]. Em torno desses quatro personagens citados na cantiga, se constrói uma narrativa inteiramente simbólica: a mãe, que conduzirá sua filha ao rei, e o amigo comum (noss'amigo) que as acompanha. Aqui, o

⁶⁶ SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: EDUEL, 2009, p. 142.

⁶⁷ SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003, p. 120.

⁶⁸ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval. Literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987, P. 121.

vocabulo “amigo” não se refere ao bem amado, mas a uma pessoa próxima da família, a quem está ligado por laços de amizade.⁶⁹

Nela também se verifica a insinuação da subjugação aos desígnios do rei que as barcas mandou preparar e lançar ao mar, provavelmente rumo à guerra. Em tal obra a identidade com um poder é mais explícita a qual supõe a cantiga anterior de Charinho, pois referencia o rei português, corroborando, talvez, com os primórdios do sentimento de portugalidade apontado por José Mattoso.

Já que se defende o sentimento de portugalidade, também deveríamos supor a existência do sentimento de uma castelanidade? Da mesma forma que o autor português traz as relações entre o desenvolvimento de uma autonomia portuguesa e sua consequente organização como futuro Estado, Resende de Oliveira⁷⁰ relaciona a evolução da lírica galego-portuguesa com suas bases sociais, donde o protagonismo dos nobres trovadores coincide com o reino galego-leonês.

Sob o reinado de Fernando III (1217-1252) (também rei de Leão entre 1230 e 1252) atesta-se a escrita sobre temas relacionados ao contexto dos pequenos nobres, situação que se visualiza até o segundo quarto do século XIII, momento em que, com o reinado de Afonso X, há nas cantigas o protagonismo dos reis e jograis. É justamente na corte de Afonso X que se verifica um ambiente cosmopolita e propício à atividade cultural, corroborando com a ideia de que a centralização política encontrou reflexos na atividade cultural, visualizado também na mudança do espaço no qual se desenvolvia, que passou das cortes senhoriais na primeira metade do século XIII às cortes reais na segunda metade do mesmo século.

Diante desse movimento de insurgência de determinações das formações dos reinos, tem-se a escolha de um idioma em comum para expressão poética da Galiza e de Portugal que, todavia, supõe que ainda não há uma delimitação restrita dos limites entre eles, sugerindo, ao contrário,

⁶⁹ CUNHA, Viviane. As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos. Revista do CESP, v.24, n.33, p.81-96, jan-dez 2004. ISSN 1676-515X. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, p2.

⁷⁰ BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011.

muito mais a confluência das duas cortes do que sua separação e consciência de suas diferenças, ao menos no plano cultural.

Esta escolha de um idioma poético em comum que atravessava os dois reinos e superava as barreiras linguísticas locais dava a este movimento um caráter trans-nacional, e permitia que os diversos trovadores galego-portugueses circulassem mais ou menos livremente entre as cortes régias de Portugal e Castela, que a partir da metade do século XIII tornaram-se os principais focos culturais do trovadorismo ibérico.⁷¹

Segundo T. S. Eliot⁷², a utilização das “linguagens dos povos” é iniciada justamente com a poesia, que transmite a emoção e o sentimento, em contraposição à utilização do latim que é a língua da razão, do conhecimento. Nesse sentido, é possível falar de certo individualismo poético, não só pela especificidade da língua, que revela proficiência dos reinos de Portugal e Galiza, mas também na própria fórmula da composição das cantigas de amigo, gênero cuja autenticidade pertence aos ibéricos que, segundo estudiosos, como Spina, traduzem de forma mais fidedigna a realidade de seus similares em comparação à lírica provençal.

Na Galiza e em Portugal a mulher aparece representada principalmente pelas meninas casadouras, que nessas composições vibram de saudades pelo namorado que foi para as trincheiras (fossado ou ferido⁷³) combater o mouro invasor. Os cantares d'amigo exprimem, portanto, estes pequeninos dramas e situações da vida amorosa das donzelas, em que a vida do campo (com todas as sugestões da natureza), a vida burguesa e o ambiente doméstico (representado sobretudo pelas relações com a mãe e as irmãs mais velhas) formam a moldura desses singelos quadros sentimentais e impregnam de original encanto e doce realismo essa poesia feminina. As árvores, as fontes, os cervos do monte, os rios e o mar, as despedidas ou encontro de regresso com o amigo (namorado), a mãe com sua severa vigilância, o desabafo amoroso com as amigas, as mil e uma conjecturas sobre o atraso do amado (que foi para a guerra ou permanece a serviço de el-rei, ou terá morrido), as reuniões festivas à frente das igrejas, as romarias, os presentes (dões) oferecidos pelo namorado, entram em cheio nessa poesia da terra, que os outros povos irmãos não conservaram. Um suave saudosismo, com aquelas notas psicológicas que caracterizam a saudade galego-portuguesa, impregna os cantares d'amigo de calor

⁷¹ Idem, p.3.

⁷² ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁷³ Expedição militar no território inimigo, o próprio serviço militar, frente. In: SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2009, p. 137.

humano, confirmando-lhe uma autenticidade que nos cantares d'amor é menos evidente.⁷⁴

Essa perspectiva também é defendida por Natália Correia, segundo a qual os provençais realizam uma poesia pensada, enquanto que os galego-portugueses realizam uma poesia sentida, de forma que amar e trovar se constituem como sinônimos, aspecto que confirma ou legitima sua originalidade. Entretanto, a poetisa e estudiosa faz a seguinte afirmação sobre a obra ibérica: “O recurso à repetição destina-se a obter um efeito, como uma prece. A monotonia é intencional”.⁷⁵

A monotonia diz respeito ao conteúdo formal das cantigas de amigo, mais precisamente a repetição de palavras ou ideias, elementos constitutivos do paralelismo, que, como Correia afirma é intencional, revelando o caráter pensado dessas composições, contrariando seu ponto de vista, muito possivelmente influenciado pelo seu papel de poeta apenas e não de medievalista. O que se pode extrair dessa aparente contradição no pensamento da poetisa é o fato de que os trovadores deveriam seguir uma regra, exposta pela *Arte de Trovar* que determinava as características dos gêneros existentes naquele período. Assim sendo, a intencionalidade da formalidade era algo predeterminado enquanto parte integrante de um movimento estilístico específico. Ou seja, o trovador tem consciência da sua atividade artística. “O ideal literário funda-se, então, no domínio da técnica comum: o poeta será melhor à medida que ele revele uma virtude canônica, utilizando processos, temas e fórmulas correntes”.⁷⁶

Os trovadores, portanto, “revelam consciência dos recursos convencionais de sua arte, reforçando o tópico por meio de repetições com valor enfático, ou através dos lábios femininos (nas cantigas d'amigo)”.⁷⁷ Ou seja, as cantigas de amigo não são fruto da intuição, criações de um espírito desinteressado, mas também arquitetonicamente, metricamente, formalmente

⁷⁴ SPINA, Segismundo. *Era Medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 15-16.

⁷⁵ CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 39

⁷⁶ CUNHA, Viviane. As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos. Revista do CESP, v.24, n.33, p.81-96, jan-dez 2004. ISSN 1676-515X. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, p. 1.

⁷⁷ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.184.

pensadas para causar um efeito específico que, no caso das barcarolas se refere à acústica marinha como integrante tanto da história que se conta como da sua constituição formal. Da mesma forma, os demais estilos também oferecem uma carga de intencionalidade, como nas cantigas de escárnio e maldizer em que se oferece a crítica e o riso através de uma “evasão incrivelmente crua da vida escatológica”.⁷⁸

Diante disso, tem-se que as cantigas de amigo, tanto como as cantigas de amor, constituem-se como uma arte, na qual “o poeta seria tanto melhor quanto maior virtude canônica revelasse no uso dos processos, conteúdos e formas correntes”⁷⁹ ou seja, existe a exigência da prática de uma técnica e o seu domínio que postula a reflexão e, portanto, certa intencionalidade. O “ritual versificatório trovadoresco, portanto, caracterizava-se tecnicamente por uma linguagem estilizada, uma linguagem padrão, com esquemas, imagens e processos mais ou menos consagrados”⁸⁰ que, contudo, poderiam ser desviados quando da necessidade de atender às prédicas do público ao qual ela se dirigia, ou seja, poderiam ser concomitantes ao ideal da vida palaciana.

Todavia, a originalidade a qual se reportam a grande maioria dos estudos das cantigas de amigo está relacionada ao aspecto concreto da qual ela parte. Enquanto a poesia das cantigas de amor se revela como quase uma fantasia, pelo fato de não se constituírem como um retrato fiel da vida social do seu tempo, como supõe Spina, que ainda afirma que elas “aparecem dominadas por um halo de idealismo, em que a mulher muitas vezes atinge a abstração”⁸¹, ou seja, sem correlação com a realidade histórica, social ou política⁸², o amor que se canta nas cantigas de amigo é composto a partir da concretude de suas sensações, de “um doce realismo”⁸³, pois falam de lugares concretos em que se desenvolviam romarias e bailes, por exemplo. Segundo Spina, os próprios trovadores tendiam a conceber a poesia provençal como

⁷⁸ Idem, 186.

⁷⁹ CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras*.; PEREIRA, Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004, p 42.

⁸⁰ Idem, p.177.

⁸¹ SPINA, Segismundo. *A era medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 17.

⁸² BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011

⁸³ SPINA, Segismundo. *A era medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 17.

fingida ⁸⁴, como sugeriria a seguinte cantiga de amor do rei Dom Dinis, na qual ele denuncia a falta de profundidade dos sentimentos expressos nas cantigas provençais, uma vez que só os sentiam na primavera:

Proençaes soen mui ben trobar
 e dizem eles que é con amor,
 mays os que trobam no tempo da flor
 e non en outro sey eu ben que non
 am tam gran coyta no seu coraçon
 qual m'eu por mha senhor vejo levar.

Pero que troban e saben loar
 sas senhores o mays e o melhor
 que eles poden, são sabedor
 que os troban, quand' a frol sazón
 á e non ante, se Deus mi perdon,
 non na tal coyta qual eu ey sen par.

Ca os que troban e que ss' alegrar
 van eno tempo que ten a color
 a frol consigu' e, tanto que se fôr
 aquel tempo, logu' em trobar razon
 non na, non viven qual perdiçon
 oj' eu vyvo, que poys m'á de matar. ⁸⁵

Nessa cantiga, o rei trovador, através de uma retórica literária, defende não só a sua arte, como trovador, mas a arte do seu reino. Segundo ele os provençais não sentem sobre o que cantam, mas somente se utilizam de um lugar comum temático, a da primavera e esta como a estação dos amores, diferente dos peninsulares que sempre carregam consigo o amor e a coita consequente desse sentimento. Em outra composição, Dom Dinis admite trovar

⁸⁴ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 57.

⁸⁵ Disponível: em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=548&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

como os provençais, mas nesta, ele nos revela que, a despeito dessa inspiração, a lírica galego-portuguesa desenvolveu uma produção literária que expressava valores próprios àquela cultura, revelando que o sentimento amoroso ou a sua expressão é influenciado histórica, social e culturalmente.

Dessa forma, para os ibéricos as variações da vida passional não dependem do favorecimento das estações do ano ⁸⁶, fato que a lírica galego-portuguesa comprovaria, uma vez que desenvolve outras formas de expressar sua sensibilidade, remodelando os gêneros da lírica provençal, como a cantiga de amor, como também desenvolve outras formas de produção como o são as cantigas de amigo, que supõe, não só outra forma de amor, ou de expressar esse sentimento, como também sugere outra forma de relação e de visão da figura feminina da vivenciada no ambiente francês.

“Na poesia ibérica o sentimento humaniza-se e atinge um tom de sinceridade vivida, inexistentes no lirismo provençal. Atitude justificada pelo temperamento apaixonado e saudosista do homem português”. ⁸⁷

Apesar da evidente defesa de uma produção literária perante outra, não se pode afirmar que a poesia provençal é de toda fantasiosa. Da mesma forma que a poesia galego-portuguesa, a provençal transmite gestos, sentimentos que não podem ser concebidos dissociados das condutas das pessoas e dos poetas no seu contexto concreto, os quais contribuem para a formulação de modelos de comportamento, tal o empregado pelo amor cortês, o qual paira sobre o conflito entre a lei moral e o desejo carnal, mas também permitem estabelecer uma aproximação entre a realidade social e o simbolismo poético.

Pelo fato de representarem valores próprios, como qualquer produção literária de qualquer época, não se deve compará-las a fim de determinar qual se constitui como a melhor, principalmente quando se comparam produções de épocas diferentes, como é o caso do paralelo feito entre a poesia dos trovadores e a dos românticos. “Critica-se de regra os trovadores pelo que não fizeram, nem podiam fazer. Estabelecem-se com frequência comparações

⁸⁶ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 64.

⁸⁷ CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf p, 31. Acessado em: 09/08/2012.

entre a sua poesia e a dos românticos, para concluir pela superioridade da última”.⁸⁸

Ora, a Idade Média foi recuperada e exaltada pelo Romantismo e encontrou no amor cantado pelos trovadores uma inspiração para expor seus próprios sentimentos. De forma exacerbada, é claro. Diga isso o jovem Werther que, de tanto amar não suportou a vida. Pode-se dizer que esse é o exemplo da coita expressa nas cantigas, levada ao extremo e pela qual morriam os românticos. O *topos* do morrer de amor não é nova.

O motivo parece provir da Antiguidade: conheceram-no os trovadores provençais, o lirismo siciliano dos primeiros tempos; circulou com grande frequência no galego-português, e não parou aí: vamos encontrar a ideia da negação completa da vida ainda na poesia do século XV, nos *Cancioneiros* de Baena e de Garcia de Resende. A morte como solução de um drama amoroso, de um amor que não encontra a suprema satisfação, invadiu a literatura posterior, passando pela novela sentimental da Renascença – com Diego de San Pedro em *Carcel del Amor* –, até chegar à sua mais elevada expressão no romance wertheriano, já às portas do Romantismo. Nas suas derradeiras palavras a Carlota, Werther ainda teve dois minutos sublimes de reflexão sonhadora: “Morrer! O que é morrer? Nós sonhamos quando falamos de morte”. Os trovadores não fazem mais do que sonhar quando divagam com o tema da supressão da vida. Cervantes já havia consagrado, numa fórmula sua, essa característica da psicologia lusitana: “Os portugueses morrem de amor”.⁸⁹

Contudo, nem sempre, como no Romantismo, o morrer de amor trovadoresco era enaltecido. Os trovadores, muitas das vezes eram motivos de sátira quando a referência à morte por amor se tornava redundante, como ocorre na poesia de Rui Queimado, o qual foi alvo da chacota do seu contemporâneo, Pero Garcia Buralês:

Roy Queimado morreu con amor
 en seus cantares, par Sancta Maria,
 e por hua dona que gran ben queria,
 e, por se mete por mays trobador,
 porque lh'ela non quis ben fazer,

⁸⁸ CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras.*; PEREIRA, Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004, p 33.

⁸⁹ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 93-94.

feze-se'el en seus cantares morrer,
mays ressurgiu depouys ao tercer dia!⁹⁰

Não só do morrer de amor viviam os poetas galego-portugueses. Nas cantigas de amigo é possível visualizar que essa literatura não se comprazia apenas de uma linguagem e simbolismo poéticos, mas partia de uma significância da realidade vivenciada pelos seus compositores, reportando-se a lugares e vivências concretas, versando sobre banhos, bailes e romarias.

Através das cantigas de amigo, portanto, podemos visualizar elementos da vida social, cultural e política portuguesa e galega, identificados através das referências às cruzadas, às relações entre homens e mulheres e os espaços destinados à sociabilidade entre eles que se difundem entre as fontanas, as praias e as romarias e peregrinações, como a empreendida a Compostela, “que se tornou então uma espécie de Roma Ocidental, representando uma compensação para quem não dispunha de meios para visitar a Itália”.⁹¹ As peregrinações, portanto, além de oferecerem um alimento para a alma também se constituíam como locais de encontro entre as pessoas e a formação da cultura, uma vez que se instituíram como foco de criação, transmissão e irradiação da poesia trovadoresca.

O mar, os santuários, a quem acorriam os peregrinos, as colinas, os sombrios pinheiros da Galiza, tudo possui vida nas cantigas de amigo, tornam-se imorredouras. É quase sempre nas romarias, junto ao santuário, que o encontro amoroso se realiza, exibindo-se os vestidos novos e as habilidades coreográficas para encantar o amigo.

⁹²

Podemos analisar tal instância na seguinte poesia de Martin Codax:

En o sagrad' em Vigo
bailava, o corpo velido:
amor hei!

⁹⁰ SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 177.

⁹¹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Verbo: Lisboa, 1979, p. 217.

⁹² CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf p, 32. Acessado em: 09/08/2012.

Em Vigo no sagrado
bailava, corpo delgada:
amor hei!

Bailava, corpo velido
que nunca houvera amado:
amor hei!

Que nunca houvera amigo
ergas no sagrad' em Vigo:
amor hei!

Que nunca houvera amado
ergas em Vigo, no sagrado:
amor hei! ⁹³

Nessa cantiga, o jogral galego nos remete a Vigo, lugar simbólico no qual a donzela dança e nos informa que nunca amou e nunca teve namorado, situação que, seguindo as demais cantigas de Codax, sabemos que irá se alterar. Entretanto, além da Vigo poético há a Vigo que se constitui como uma parte do condado de Turonio, aldeia junto ao mar, na qual se encontram duas paróquias, a de Santa Maria de Vigo e a de Santiago de Vigo. Na apreciação das cantigas de Martin Codax, apreende-se que a namorada não é de Vigo, assim como não o é o seu amigo, evidenciando o caráter de sociabilidade e mobilidade proporcionado pelas atividades realizadas em prol, num primeiro momento, da vida religiosa.

Segundo Blanchot⁹⁴, a obra literária não é acabada nem inacabada. Ela é. Isto significa dizer que não exprime nada, é solitária, mas gera imagens. É fato que devemos ter a consciência da existência de um lugar real ao qual se

⁹³ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. Do Cancioneiro de Amigo. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 160.

⁹⁴ CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf p, 32. Acessado em: 09/08/2012, p, 25.

reporta o autor de forma simbólica, existindo, portanto, o lugar real e o poético. Todavia, não se pode negar que as cantigas de amigo nos transmitem além de sensações, certos conhecimentos sobre uma dada época, cujos comportamentos e pensamentos nos são apresentados, de forma fragmentada, mas ainda sim nos remete a expressão de vida de um período. Elas, diferente do juízo de Blanchot, não são solitárias, pois nos apresentam indivíduos que nos transmitem seus sentimentos de amor e até mesmo de ódio e repulsa, perpassando pelos condicionamentos de misteres e posições sociais, das quais, muitas vezes, partem essas mesmas sensações e que nos revelam as tramas vivenciadas em seu contexto.

Segundo Clarice Zamonaro Cortez,

o poeta se exclui do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o espaço das imagens poética. Assim, a arte cumpre o papel de tornar a verdade inalcançável, revelada pela imagem.⁹⁵

Contudo, no que se refere às cantigas de amigo, o seu autor não é somente um poeta. Ele parte de um lugar do mundo que realmente existe, no qual ele existe e é agente. Ele transporta a si e a seu mundo a uma realidade diversa, uma realidade que assume outras significações, mas que não exclui a sua preexistência histórica.

⁹⁵ Idem, p.27

CAPÍTULO 2

Entre cantares femininos e olhares masculinos

Costuma-se atribuir à Idade Média uma visão misógina das mulheres. O conceito, é claro, foi criado e definido posteriormente, mas é possível identificar uma aversão à figura feminina em testemunhos, sobretudo, religiosos desse período. Segundo Georges Duby, esses relatos provêm de um desconhecimento e, conseqüentemente, medo das mulheres. Assim, “ao temê-las, elas as julgam naturalmente más, recalcitrantes, e se creem no dever de corrigi-las, domesticá-las, conduzi-las”¹. Entretanto, atribuir única e exclusivamente um epíteto a esse período em relação ao pensamento sobre as mulheres é situá-lo como homogêneo e imutável. O período medieval não foi constituído com uma única forma de pensar e agir, do mesmo modo que não se pode falar em somente um comportamento feminino, pois, conforme a situação, ele poderia ser completamente diverso do pressuposto religioso.

Às mulheres cabia um papel importante nos jogos das relações sociais, principalmente, a política, como o fato de que, através do casamento, um jovem cavaleiro podia-se transformar em senhor de uma casa e detentor de um senhorio. Georges Duby, em um trabalho excepcional, demonstra essa situação ao escrever sobre a trajetória de Guilherme Marechal. Na obra homônima, cujo objetivo é analisar os valores da instituição cavaleiresca, há uma passagem em que a mulher do Marechal aparece submissa a ele, mas ele também está, de certa forma, também submisso a ela, pois, “tudo o que ele possuía, ou quase, e de que agora se despoja [por conta da sua morte], pertence a essa mulher, veio dos ancestrais da mulher, e ele só teve em nome dela, ‘por sua autoridade’.”² Mais adiante, o autor reitera essa condição dizendo que

todo o poder que ele pretende deter nessa província, de Longueville e em outros lugares, emana da pessoa, da “cabeça” de Isabela; é indispensável que todos então a vejam a seu lado, que cada qual

¹ DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 122.

² DUBY, Georges. *Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987, p. 14.

reconheça, com os próprios olhos, que ela pertence a ele, que reparte seu leito, que juntos são uma única carne; e que por isso é forçoso prestarem honra.³

A análise feita por Duby nesse livro não apresenta a mulher como principal objeto de estudo, como acontece em outras obras, pois nesta o que interessa é a figura do Marechal, a partir da qual se pondera sobre a moral da cavalaria. Contudo, é inconteste que, apesar da mulher ser considerada inferior ao homem, ela representava um importante papel nos jogos de poder. Como evidenciado pelos ditos do medievalista francês, o homem só ascendia na hierarquia social por intermédio do casamento, por intermédio da união, ou melhor, posse de uma mulher. Evidentemente, essa participação feminina no jogo do poder é-nos transmitida como passiva, pois seu corpo não lhe pertence e dele se fazem e comprazem os homens que a utilizam para se tornarem senhores ou legitimar acordos de paz. Tal é a perspectiva, mormente passada pelos testemunhos que acessamos sobre a mulher medieval da elite cortesã.

Diante disso, o que sabemos delas?⁴ O que sabemos dessas mulheres se entrevê pelo discurso eclesiástico que atribui à mulher um papel impreciso já que, em um momento ela é comparada à Eva, vil pecadora, e em outro é acometida pela possibilidade de conseguir a salvação, como o fez Maria Madalena, buscando a máxima pureza representada pela imagem da Virgem Maria. Os clérigos, portanto, “figuram-nas, ou melhor, figuram-n’A; representam-se a Mulher, à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória”.⁵ Entretanto, é preciso lembrar que “a escrita clerical dita as normas, expõe as crenças, legitima as práticas, mas não descreve a realidade”⁶.

É necessário ter em mente também que as fontes que nos revelam elementos sobre a participação feminina nessa sociedade provêm do olhar masculino, ou seja, nos revelam, o mais das vezes, uma imagem

³ Idem, p.178.

⁴ DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p.201.

⁵ DALARUN, Jacques. “Olhares de clérigos”. In: ZUBER-KLAPISCH, Christiane (dir.) *História das Mulheres no Ocidente. Volume 2: A Idade Média*. Porto:Edições Afrontamento, 1990, p. 29.

⁶ MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010, p. 18.

estereotipada, concernente às relações de poder exercidas entre os dois sexos e que transcorre pela

construção social dos papéis masculinos e femininos baseada nas diferenças percebidas entre os sexos [...]. É preciso, assim, desconstruir os conceitos normativos expressos em discursos religiosos, educativos e científicos que, muitas vezes, adquirem a forma de uma oposição binária que afirma categoricamente o sentido de masculino e feminino e que encobre conflitos internos das relações entre os sexos.⁷

O perfil ambíguo e misterioso da figura feminina também pode ser observado não só no discurso religioso, como também no discurso laico que, contudo, contém influências daquele, como pode ser observado na seguinte cantiga de Afonso X, o rei sábio:

Entre Av' e Eva

Esta é de loor de Santa Maria,
do departamento que á entre Ave e Eva.

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.

Ca Eva nos tolleu
o Parays' e Deus,
Ave nos y meteu;
porend', amigos meus:

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.

Eva nos foi deitar
do dem' en sa prijon,

⁷ SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos. *Caminhos e atalhos da historiografia sobre as mulheres medievais*. História Revista, 1 (2): 69-78, jul./dez. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10934/7237>>. Acesso em: 26 Ago. 2012.

e Ave en sacar;
e por esta razon:

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.

Eva nos fez perder
amor de Deus e ben,
e pois Ave aver
no-lo fez; e poren:

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.
Eva nos ensserrou
os çeos sen chave,
e Maria britou
as portas per Ave.

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.⁸

À mulher são atribuídos os maiores mistérios da relação entre a vida e a morte, entre a capacidade de remissão e a causa da queda dos homens, pois ela encarna tanto a figura de Eva, que significa desgraça, mas também de vida, implícito no anagrama Eva, o qual se lê Ave, de forma que invocar Eva é ao mesmo tempo invocar Maria.⁹

Tais discursos idealizadores propagam uma imagem estereotipada e homogênea das mulheres sem levar em consideração as diferentes formas de comportamento e de pensamento possíveis. Nesse ínterim, o estudo das cantigas de amigo galego-portuguesas nos permite questionar essa visão

⁸ Disponível: em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>. Acesso em 30/04/2009.

⁹ MENDES, Ana Luiza. *Entre a razão e o pecado: a linguagem do amor nas correspondências de Abelardo e Heloísa*. Monografia de conclusão do curso de graduação em História. UFPR, Curitiba, 2009, p. 30-31.

perpetuada acerca das mulheres no medievo. Enquanto as fontes desenvolvidas em meios eclesiásticos nos fornecem uma única alternativa para a compreensão da figura feminina, da pecadora que, contudo, pode se redimir, as fontes laicas, muitas das vezes, constituem-se não só como visão contrária à proposta pelos clérigos, como também nos fornecem um discurso de uma cultura e moral diferenciadas, contribuindo para a percepção da heterogeneidade de comportamentos e perspectivas.

Nessa perspectiva encontram-se a lírica provençal (primeiro capítulo da história literária da Europa¹⁰) e a galego-portuguesa. No que diz respeito à primeira, seu tema versa sobre o amor cortês, expressão utilizada pela primeira vez por Gaston Paris, em 1883, para definir o amor entre Lancelot e Guinevere em *O cavaleiro da charrete* de Chrétien de Troyes.¹¹ O sentimento transmitido pela literatura, sob o codinome de *fin'amors* se refere a um amor puro, perfeito, delicado, cujo desenrolar envolvia o frenesi provocado pelo erotismo e pelo controle do desejo, uma vez que cantava o amor ora inacessível, que não espera recompensa, apenas se submete totalmente à amada, com o compromisso de honrá-la e servi-la com fidelidade e discrição, ora carnal e adúltero.¹² Quer dizer, a recompensa é sim esperada, mas ela se apresenta de diferentes formas, como a *joy* (o afeto, o beijo, o abraço) das cantigas de amor provençais ou *fazer ben* e as *doãs* (presentes, lembranças da amada) das cantigas galego-portuguesas e, talvez, a espera ou a ausência dessa recompensa resulte na *coita* de amor.

Além disso, promove a sublimação da figura da mulher, da dama, à qual se sujeita o homem, o seu vassalo amoroso.

O percurso do amor cortês assemelha-se a uma justa que promove um ideal do sentimento articulado através de uma retórica amorosa, rica em metáforas¹³ que norteiam o jogo do controle do desejo.

Nesse jogo, a mulher é um chamariz. Ela preenche duas funções: por uma lado, oferecida até um certo ponto por aquele que a mantém em

¹⁰ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

¹¹ RÉGNIER-BOHLER, D. "Amor cortês". In: LE GOFF, J.; SCHITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 47.

¹² MENDES, Ana Luiza. *Entre a razão e o pecado: a linguagem do amor nas correspondências de Abelardo e Heloísa*. Monografia de conclusão do curso de graduação em História. UFPR, Curitiba, 2009, p. 47.

¹³ RÉGNIER-BOHLER, D. "Amor cortês". In: LE GOFF, J.; SCHITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 47.

seu poder e que conduz o jogo, ela constitui o prêmio de uma competição, de um concurso permanente entre os jovens da corte, atizando entre eles a emulação, canalizando sua força agressiva, disciplinando-os, domesticando-os. Por outro lado a mulher tem a missão de educar esses jovens. O “amor delicado” civiliza, ele constitui uma das engrenagens essenciais do sistema pedagógico do qual a corte principesca é o centro. É um exercício necessário da juventude, uma escola. Nessa escola, a mulher ocupa o lugar de mestre. Ela ensina melhor porque estimula o desejo. Convém portanto que ela se recuse e sobretudo que seja inacessível. Convém que ela seja uma esposa e, melhor ainda, a esposa do senhor da fortaleza, a sua dama. Por isso mesmo, ela está em posição de domínio, esperando ser servida, dispensando parcimoniosamente seus favores, numa posição homóloga àquela em que está instalado o senhor, seu marido, no centro da rede dos verdadeiros poderes. De maneira que, na ambivalência dos papéis atribuídos às duas pessoas do par conjugal, este amor, o *amor* dos textos, o verdadeiro, o desejo contido, aparece de fato como escola de amizade, dessa amizade da qual se pensa, nessa mesma época, que ela deveria estreitar o laço vassálico e consolidar assim as bases políticas da organização social.

14

Para alguns estudiosos a poesia que canta o amor cortês foi fruto do contexto de modificação do comportamento feminino, o qual teria ganhado um *status* mais elevado. Jacques Le Goff, por sua vez, considera que o amor cortês teve incidências sobre a prática e expressão real do amor, mas foi essencialmente idealizado e que não penetrou muito na prática.¹⁵ Assim,

a promoción da muller na literatura do século XIII ten un límite social, afecta mais á muller fidalga que á muller campesiña; pero tem tamén un límite cultural non menos evidente: coexiste, en determinados contextos, com actitudes antifemininas moi desprezativas e ferintes.

16

Além disso, segundo José Rivair Macedo, “a dama não era personificada pelos trovadores. Ela foi estilizada. Tornou-se um modelo, um fantasma nas brumas do delírio dos poetas”¹⁷, ou seja, não se tratava de uma dama real, mas imaginária, o que reduz e simplifica a análise dessa produção literária, pois não analisa seu arcabouço real, o qual pode remeter aos cantares

¹⁴ DUBY, G. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989, p 38.

¹⁵ LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 87.

¹⁶ BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011.

¹⁷ MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990, p. 50.

destinados às mulheres e também às mulheres reais. Se não contassem com o aspecto real dessa literatura não seria necessário o *senhal*, ou seja, o pseudônimo, para que os amantes não fossem descobertos. A despeito disso, é possível identificar algumas das mulheres cantadas pelos trovadores por alusões espaciais ou temporais relacionadas a elas e seu ambiente.

Georges Duby, num primeiro momento também defendia a ideia de que a poesia amorosa da Provença conjecturava nada mais que a relação vassálica entre o senhor e seus homens, ou seja, há uma homenagem ilusória da mulher. Contudo, após analisar as imagens de seis figuras femininas, entre reais e literárias, o autor francês cedeu à hipótese de que as ações da literatura fizeram-se sentir na realidade, como ele mesmo atesta:

Por muito tempo combati, e duramente, a hipótese de uma promoção da mulher na época feudal porque os argumentos propostos para sustentar essa hipótese não me pareciam convincentes; e me dediquei, a propósito de Heloísa, a propósito de Alienor sobretudo, a demonstrar a fragilidade deles. Diante da imagem da rainha, a de Thessala, diante de Dorée d'Amour e de Phénice, eu cedo. É incontestável que tanto umas quanto outras não são esses seres menores, privados de razão, essas éguas que os guerreiros submetiam, desdenhosos, a seu prazer, antes de jogá-las de lado quando as consideravam gastas.¹⁸

Dessa forma, o amor cortês, constituído como um código de conduta amorosa transmitido pelos gêneros literários medievais tais como as novelas de cavalaria e as cantigas de amor, comporta um alto grau de idealização, entretanto, não se pode afirmar que ele tenha surgido do nada, pois adota cenas do cotidiano dos seus elaboradores como mote da sua produção, revelando a confluência de dois mundos distintos: o mundo subjetivo, do qual fazem parte a literatura, a representação, a mentalidade, o imaginário; e o mundo objetivo, do qual faz parte a concretude das ações representadas nas produções. É fato que a literatura contém uma grande carga de simbolismo e subjetividade, mas se esboça nas relações humanas, refletindo ideologias, transformações, valores, críticas, enfim, formas de agir e de pensar sobre dados que são reais.

¹⁸ DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 118.

A produção literária não só do medievo como de qualquer outra época tem um substrato de situações, ações e relações sociais e humanas do período que a forja. Dessa forma, como o próprio Duby salienta, à mulher coube uma visão diferenciada a partir do século XI devido à reforma moral empreendida pela Igreja, a qual deveria cuidar também das mulheres, fato que contribuiu para se falar mais delas. Assim, segundo o medievalista francês,

a verdadeira promoção da mulher não está no acréscimo de ornamentos com que os homens, à medida que seu nível de vida se elevava, revestiram as mulheres. Não está nas aparências de poder que cederam a elas a fim de melhor dominá-las. Não está nos disfarces do jogo de amor cortês. Num tempo em que o cristianismo cessava aos poucos de ser principalmente uma questão de ritos e pompas exteriores, de gestos, de fórmulas, em que se tornava cada vez mais privado, a relação com o divino sendo concebida como um impulso amoroso da alma, o que realçou a condição da mulher foi a tomada de consciência de que ela pode, como Madalena ou como Heloísa, servir de exemplo aos homens por ser às vezes mais forte que eles.¹⁹

Contudo, apesar dessa ambígua promoção do feminino, ainda persiste um grande número de falas que propagavam conteúdos vacilantes e deformados do cotidiano e da experiência feminina²⁰, a qual transcorre basicamente sobre a necessidade do seu controle, visto a sua condição de inferioridade e fraqueza. Desta feita, nada ou pouco se sabe, por exemplo, sobre as “sábias”, as eruditas, ou as que simplesmente sabiam ler e escrever.

A produção literária que nos legou o amor cortês também nos possibilita averiguar a existência de mulheres cujo comportamento não está restrito àquele determinado pelo discurso religioso. As cantigas de amor provençais não surgiram somente da pena e pergaminho dos *troubadours*. Há também a contribuição das *trobaritz*, como Beatriz (1180-1210), a condessa de Dia. É fato que não é qualquer mulher. É uma nobre. É esposa de Guilhem de Poitiers, conde de Viennois, mas este não era o dono do seu amor e nem inspiração de suas cantigas de amor. Esse papel pertencia a Raimbaut d'Orange (Raimbaut D'Aurenga), também trovador. Se fosse uma mulher simples, popular, talvez sequer soubéssemos de sua existência.

¹⁹ Idem, p. 124.

²⁰ DUBY, Georges. *Eva e os padres. Damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

As composições da condessa são de profundo interesse não só por serem produzidas por uma mulher, mas também pelo fato de se constituírem sob um forte caráter sensual, contrastando com textos mais reservados da mesma época.

Ah, como eu desejo, pela madrugada,
 Tomar nos meus braços
 O corpo nu do meu cavaleiro,
 Em êxtase, o seu rosto entre os meus seios
 Formoso amigo, cordato e bom
 Quando poderei eu possuir-te
 Deitar-me ao teu lado por uma hora
 E cobrir-te de beijos apaixonados?
 Sabes que daria quase tudo,
 Para te ver no lugar do meu marido;
 Sob a condição de que jurásseis
 Realizar comigo tudo quanto eu desejasse.²¹

A poesia das *trobairitz* não altera a ideologia cortês, mas a subverte em pontos essenciais [...]. No momento em que a mulher faz com que sua voz seja ouvida, os dados tradicionais são subvertidos, ou pelo menos alterados. São, em todo o caso, questionados. Se os trovadores colocavam-se simbolicamente na posição de vassalos, a voz das *trobairitz* equivalia à voz das senhoras.

O discurso feminino rompia com a ética cortês, porque questionava um ponto fundamental da lírica trovadoresca: a distância dos amantes. As poetisas exigiam a presença do amigo; punham o discurso amoroso e colocavam o amado perante suas contradições fazendo ressaltar que as palavras não correspondiam aos atos. Interrogavam a cortesia e apresentavam uma contra-ética, mais próxima das suas aspirações e mais alicerçada no real.²²

A cantiga de Beatriz de Dia é um pequeno vestígio legado a nós que possibilita a investigação acerca das ações e visões sobre a figura feminina na Idade Média. O interessante também é analisar as diferenças dessas ações e visões conforme mudamos nosso enfoque de contexto. Enquanto a região francesa conheceu mulheres com a iniciativa de produzir por si mesmas a sua compreensão desse amor cortês, e consequentemente uma ética amorosa

²¹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

²² MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990, p. 81.

diferenciada, por sua vez, a região que nos pertence nesse trabalho não nos transmitiu nenhuma produção feminina. A Península Ibérica, com a produção lírica galego-portuguesa nos legou outra forma de pensar sobre a presença feminina nesse ambiente.

A diferença de perspectiva é já verificada nas cantigas de amor, a qual revela de forma mais vívida a inspiração provençal em relação às cantigas de amigo.

O tema principal da cantiga de amor é a *coita de amor*, isto é, o sofrimento amoroso do poeta por causa do amor não correspondido pela mulher. Os principais tópicos desenvolvidos são: o elogio da dama (sempre infinitamente superior ao poeta), o “serviço amoroso” do poeta, o desprezo da mulher, a “coita” de amor não correspondido. A mulher, chamada pelo trovador “minha senhor”, é descrita em termos superlativos e abstratos; a sua superioridade é moral (embora, pelas cantigas de escárnio e maldizer, fique claro que a sua superioridade básica é social). Essas relações hierárquicas determinam o paradoxo que subjaz ao amor cortês, ou, para usar a terminologia dos próprios trovadores provençais, à *fin’amors*: é um amor que renuncia à possibilidade de realização do desejo amoroso, “que não quer possuir, mas gozar desse estado de não-posseção, amor-*Minne* contendo não só o desejo sensual de “tocar” a mulher verdadeiramente “mulher” como o casto afastamento, amor cristão transposto para o plano secular, que quer “have and have not”. O exercício do amor acaba assumindo o caráter de forma de aprimoramento social, moral e artístico.²³

O que Yara Frateschi Vieira identifica nas cantigas de amigo galego-portuguesas nada mais são do que as bases do amor cortês “importado” da lírica provençal. Nas cantigas de amor galego-portuguesas essa característica cortês pode ser evidenciada pela denominação dada à mulher, tratada como *minha senhor*. Na seguinte cantiga de Dom Dinis podemos visualizar como se engendra o amor em torno da *mia senhor*:

Quer'eu em maneira de proença
fazer agora un cantar d'amor,
e querei muit'i loar mia senhor
a que prez nen fremusura non fal,
nen bondade; e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de ben

²³ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval. Literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987, p. 15.

que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quiso Deus fazer tal,
 quando a faz, que a fez sabedor
 de todo ben e de mui gran valor,
 e con todo est'é mui comunal
 ali u deve; er deu-lhi bon sen,
 e des i non lhi fez pouco de ben,
 quando non quis que lh'outra foss'igual.

Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,
 mais pôs i prez e beldad'e loor
 e falar mui ben, e riir melhor
 que outra molher; des i é leal
 muit', e por esto non sei ojeu quen
 possa compridamente no seu ben
 falar, ca non á, tra-lo seu ben, al. ²⁴

Como pode ser observado, Dom Dinis nos informa que trova à “*maneira de proença*” exprimindo o amor à sua *senhor*, à sua dama²⁵ nos moldes do amor cortês. Mercedes Brea²⁶ faz um interessante estudo sobre a terminologia empregada à mulher a quem se dirigem as cantigas de amor. Uma das considerações apontadas é a possibilidade da palavra *senhor* e também *domna* significar uma possessão, um domínio o qual seria retirado do contexto feudal. Dessa forma, a mulher aqui estaria representada, tal como o amor cortês designa, como a suserana, a senhora para a qual se tributa a vassalagem amorosa. Além disso, ao longo do estudo feito por Brea, é possível identificar que *senhor* era preferencialmente utilizado em detrimento a outras menções (*dona*, *mulher*, *moça*), e tinha um sentido superior a elas, isto é, a

²⁴ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=544&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

²⁵ Segundo Georges Duby, em *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*, a mulher era assim chamada por ser casada com um senhor.

²⁶ BREA, Mercedes. *Dona e Senhor nas cantigas de amigo*. Disponível em: Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=211309. Acessado em: 11/07/2012.

senhor é referente a uma mulher superior a quaisquer outras, tanto em termos de qualidade quanto de posição social.

Os trovadores e seu amor cortês, dessa forma, constituem-se como uma nova forma de pensar e agir, “inventaram mesmo uma nova forma de Amor” ²⁷, que “transforma a própria vida em obra de arte” ²⁸, fruto talvez da itinerância desses compositores que possibilitaram a intersecção de fronteiras culturais, como é o caso da galego-portuguesa que, como já mencionado, foi composta a partir de inspirações da poesia provençal, mas não se manteve restrita a ela, cunhando uma arte própria para a transformação do seu próprio contexto em obra de arte peculiar.

Essas composições nos remetem ao mundo das mulheres ou, mais precisamente, à imagem que os homens, os artífices dessas obras, tinham desse mundo, uma vez que o eu-lírico, a voz que se expressa nessas produções é a das mulheres. Tais cantigas ultrapassam a inspiração da lírica provençal imprimindo uma forma própria de expressão pertinente a um contexto específico que fulgura sobre os reinos ibéricos.

Segundo Yara Frateschi Vieira, a cantiga de amigo

situa-se num ambiente campesino: a mulher em geral que nela fala não é a “senhora” da corte, mas a donzela das aldeias e dos campos. O tema é também o da relação amorosa, nas suas diversas modalidades: ora como que se estabelece um diálogo entre a cantiga de amor e a de amigo, justificando-se então a mulher da sua falta de correspondência ao “serviço” amoroso do amigo; ora é a mulher que se queixa da sua “coita” amorosa, provocada seja pela incorrespondência do amigo, seja pela separação a que os obrigam diversos fatores, como a guerra, a proibição materna, os trabalhos do mar; ora podemos ainda ouvir a celebração da felicidade do amor correspondido. Certos temas paralelos associam-se ao da relação amorosa, como, por exemplo, o auto-elogio, o louvor da capacidade poética do amigo, o convite à dança, à romaria, o diálogo com a mãe, as irmãs ou amigas, ou com a natureza. ²⁹

No que diz respeito a qual mulher é representada nessas cantigas, acredito não ser possível defender de forma taxativa que se trata de mulheres

²⁷ BARROS, José D'Assunção. *Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas*. Aletheia, abril/maio, 2008, ano 1, vol. 1, nº1, p.3. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/historia/artigos/i_media/pdf/barros.pdf. Acessado em 17/05/2011.

²⁸ Idem, p.1.

²⁹ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval. Literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987, p 15-16.

do campo. As pastorelas, cantigas nas quais aparece o sentimento amoroso entre um cavaleiro e uma pastora pode suscitar tal entendimento. Porém, é preciso lembrar que boa parte dos trovadores eram nobres e, portanto, se utilizariam dos acontecimentos e personagens do seu meio para criar suas composições. Além disso, as cantigas também eram destinadas a entreter o público cortês, o qual, muito possivelmente gostaria de se ver representado e, assim, se identificar com tais produções.

Nesse contexto, é possível observar a cantiga de Zorro, o qual faz menção a dona d'algo, referência a fidalgo e, no caso, fidalga, ou seja, nobre.

Pela ribeira do rio
cantand'ia a dona virgo
d'amor:
"Venhan'as barcas polo rio
a sabor".

Pela ribeira do alto
cantand'ia la dona d'algo
d'amor:
"Venhan'as barcas polo rio
a sabor".³⁰

Sobre a questão da ordem social representada nas cantigas, Paulo Roberto Sodré afirma que

convencionou-se que as mulheres das cantigas de amigo são camponesas ou vilãs, como atesta uma cantiga de Bernal de Bonaval, "– Ai fremosinha, se ben ajades,/ longi de vila quen asperades?" e de Dom Dinis, "Que fazen en vila". Todavia, a cantiga de Pedr' Amigo de Sevilha, "– Dizede, madre, por que me metestes" (que trata da queixa da filha contra a "prison" onde a mãe a encerrou), indica que a amiga também pode ser de linhagem: "sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer". O termo "dona", típico da nobreza, aparece em cantigas de Gonçal' Eanes do Vinhal, "ai, dona', lo meu amigo"; de Pai Soarez de Taveirós, "Donas, veeredes a prol que lhi ten"; de João de Guilhade, "Vistes, mhas donas: quando noutro dia", ou de João Zorro, "cantando ia la dona

³⁰ CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 247.

d'algo". O termo "donzela" também é utilizado, como na cantiga "Estas donzelas que aqui demandan", de João de Guilhade, na cantiga "'Par Deus, coitada vivo" ("el mh-as deu, ai donzelas"), de Pero Gonçalves de Porto Carreiro, ou na cantiga "Quand', amiga, meu amor veer" ("a donzela por que sempre troubou"), de Afonso Sanchez. Além disso, outro índice de nobreza parece ser o uso de jóias pela donzela, na cantiga "Enas verdes ervas" de Pero Meogo: "Des que los (cabelos) lavei,/ d'ouro los liei". Diante desses exemplos e do laconismo das outras centenas de cantigas quanto à ordem social, é temerário optar por esta ou aquela. Mesmo levando em consideração a possível origem popular das cantigas de amigo, deve-se lembrar que estas são produtos cortesãos e que facilmente se substituiria a moça da aldeia por uma "filha d'algo".³¹

As considerações, portanto, sobre a que mulher se representa nas cantigas são ainda passíveis de inúmeros questionamentos que podem nunca ser solucionados de forma definitiva, pois as fontes não transmitem informações nítidas sobre esse aspecto. O que, contudo, podemos ter como certo é que nessas composições,

o trovador, ao usar a máscara de uma donzela apaixonada, não canta mais um amor impossível e sim as maravilhas do amor. São depoimentos líricos de "mulheres" que ora suspiram, ora se entregam ao amado como prova de amor. A conversão do amor impossível para o amor que se sustenta na Promessa de Felicidade é a primeira grande virada da concepção mítica do amor na literatura portuguesa. Lá, nas páginas das cantigas de amigo, amor e gozo sexual se deparam com duas faces de um sonho sonhado sem os escombros da morte.³²

Dentre o rol dessas cantigas de amigo sobressaem-se, nesse trabalho, as cantigas denominadas barcarolas, "criações nacionais, sem correspondentes em outras literaturas, [que] exprimem com todo o encanto a experiência de um povo criado à beira-mar"³³, remetendo-nos à conexão entre o universo feminino e o ambiente marítimo, como pode ser evidenciado nessa cantiga de Nuno Fernandes Torneol:

Vi eu, mia madr', andar
as barcas em o mar,
e moiro-me d'amor.

³¹ SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas. *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

³² FERREIRA, Nádia Paulo. *O mito do amor na literatura medieval portuguesa*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/vol4/num1-04.htm>. Acessado em: 30 de junho de 2010.

³³ SPINA, Segismundo. *Era Medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 17.

Foi eu, madre, veer
as barcas em o lés
e moiro-me d'amor.

As barcas em o mar;
e foi-las aguardar,
e moiro-me d'amor.

As barcas em o lés;
e foi-las atender,
e moiro-me d'amor.

E foi-las aguardar,
e non o pud' achar;
e moiro-me d'amor.

E foi-las atender,
e non o pud' i veer;
e moiro-me d'amor.

E non o achei i,
que eu per meu mal vi;
e moiro-me d'amor.³⁴

Nessa cantiga, a amiga confia à mãe a sua espera pelas barcas que estão para chegar à ribeira (*em o lés*). No desenvolvimento da composição é possível identificar uma temporalidade, que decorre da espera da amiga pelas barcas que ainda estão no mar para o momento em que elas chegarão a terra. Evidentemente, a espera não é pelas barcas em si, mas por alguém que nelas está por chegar, alguém por quem a donzela *morre d'amor*.

³⁴ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 128.

A presença da mãe nas cantigas de amigo é tema de vários trabalhos que buscam compreender o significado da sua presença como confidente da espera, da saudade e também, por vezes, do júbilo da donzela que aguarda pelo seu amado. Há que se perguntar se a presença da mãe corresponde a um mero recurso literário ou se realmente há um significado mais profundo no papel que ela desempenha nas cantigas. Na verdade, é possível interpretar o papel da mãe através da relação entre os dois elementos, o estilístico e também o de arcabouço real, da concretude do cotidiano em que essas donzelas viviam.

No cabe duda que en un género tan abundante em lugares comunes, donde se repiten con tanta frecuencia frases, versos y aun estribillos, la *madre* no escapa de ser un pretexto literario, pero también es cierto que existe una realidad de fondo, una situación familiar, más o menos sofisticada, pero auténtica em profundidad, como asimismo podemos fácilmente rastrear um círculo feminino que rodea a la muchacha: *donas, amigas, irmanas*, tan frecuentemente invocadas.³⁵

Uma das ações representadas pela mãe, a figura confidente que aparece no maior número das cantigas, é o desenvolvimento de um diálogo com a filha, perfazendo uma função protetora, através da qual, vigilante, cuida atentamente dos passos da donzela que assim deve permanecer para o casamento, é este o ofício da mãe: “guardar, precaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igreja, teimam em ir à romaria, ou voltam do bailado com o brial roto”.³⁶ A função de protetora da mãe não é um simples recurso literário, pois a ela correspondia um papel importante na sociedade medieval, no que diz respeito ao controle de comportamentos aos quais se sujeitava a honra familiar, uma vez que “a honra doméstica dependia em larga medida da conduta das mulheres”.³⁷

Para tanto, existiam normas jurídicas, regulamentando os comportamentos e os papéis que os indivíduos deveriam cumprir na sociedade

³⁵ BLANQUER, Aurora Juarez. *Madre y cantiga de amigo*. p. 132. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1342512. Acessado em 30/08/2012.

³⁶ VASCONCELOS Carolina Michaëlis de (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, v. II, p. 894. APUD: SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a Mãe nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas. *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

³⁷ DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 37.

medieval. Como aponta Paulo Roberto Sodré, a “maternidade, dada sua função familiar, é um dos alvos das prescrições e conselhos registrados na jurisprudência e nos tratados morais, nomeadamente os espelhos”³⁸, nos quais a mulher aparece submissa ao controle masculino, porém tem a incumbência de controlar o seu comportamento e o das filhas para não desonrar sua casa.

Tal situação é evidenciada em uma das obras legislativas de Afonso X, as *Siete Partidas*³⁹, “a obra legislativa mais importante de Afonso X e uma das obras jurídicas mais importantes do período medieval”⁴⁰ que reserva um capítulo para designar as ações e normas de gerir um casamento. O rei sábio também considera oportuno explicar porque o casamento chama-se matrimônio, o que o faz na segunda lei da quarta partida:

Matris y munium son dos palavras del latpin de que tomó nombre matrimonio, que quiere tanto decir em romance como oficio de madre. Y la razón de por qué llama matrimonio al casamento y no patrimonio esta eta: porque la madre sufre mayores trabajos com los hijos que no el padre, pues comoquiera que el padre los engendre, la madre sufre gran embargo com ellos mientras que los trae en el vientre, y sufre muy grandes Dolores quando há de parir y después que son nascidos, lleva muy grandes trabajos em criarlos ella por sí mesma, y además de esto, porque los hijo, mientras que son pequenos, más necessitan la ayuda de la madre que del padre. Y porque todas estas razones sobredichas caen a la madre hacer y no al padre, por ello es llamado matrimonio y no patrimonio.⁴¹

Diante dessa definição tem-se a definição básica da mulher, a de cuidar dos filhos, objetivo primordial da união entre um homem e uma mulher no contexto medieval para engendrar e perpetuar uma linhagem. Esse, portanto, era o papel que a mulher deveria desempenhar na sociedade castelhana. Dessa forma, outros direitos jurídicos a ela eram negados como se pode

³⁸ SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas. Temas medievales, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

³⁹ *Las siete partidas* de composição de Afonso X, o Sábio (1121-1284), rei de Leão e Castela, as quais constituem-se como obras jurídicas, fundamentadas no direito romano de Justiniano, uma dentre outras obras do rei, cujo epíteto sugere a sua capacidade intelectual. Além desta obra, ao rei sábio também são atribuídas obras históricas, *Crônica Geral da Espanha* e *Grande e Geral Estoria*, uma tentativa de escrever sobre a história universal; obras científicas, como tratados de astronomia, baseadas na tradição ptolomaica; 420 composições poéticas em língua galega, as *Cantigas de Santa Maria*.

⁴⁰ BUENO, Irma Gramkow. *A mulher na legislação afonsina : Fuero real e as Siete Partidas*. X encontro estadual de História. UFSM, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279504754_ARQUIVO_Amulhernaleislacaoafonsina.pdf. Acessado em: 09/09/2012.

⁴¹ *Las siete Partidas*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf> , p, 65. Acessado em: 09/09/2012.

observar na terceira lei da terceira partida, a qual indica que o testemunho feminino não era digno de consideração, uma vez que a mulher não era “conveniente e nem honesta”: “Ninguna mujer, aunque sea sabedora no puede ser abogada em juicio por outro; y esto por dos razones; la primera porque no es conveniente ni honesta cosa que la mujer tome oficio de varón estando públicamente envuelta com los hombres para razonar por outro”.⁴² O testemunho das mulheres nessa legislação contava menos que o testemunho de judeus que, colocando a mão sobre a Torá e estando perante judeus e cristãos, era considerado válido.

Contudo, na primeira lei do terceiro título do *Fuero Real* (1215), obra que tem o objetivo de unificar o reino através de uma legislação comum, contrariando o costume da pluralidade de direitos, culminando em uma constante oposição da nobreza perante o governo de Afonso X, cujas pretensões “imperialistas” e centralizadoras são bastante evidentes, é possível identificar uma tendência à paridade de direitos entre homens e mulheres no que diz respeito aos ganhos e bens do casal: “toda cosa que el marido e la muger ganarem o compraren de consouno, ayanto amos por medio; e si fuer donadío de rey, e lo diere a amos, ayanto amos marido e muger, e si lo diere al uno, ayalo solo aquel a qui lo diere”⁴³. Mais adiante, na terceira lei do título IV, temos:

cuendo el marido e la muger ponen viña en tierra que sea de cualquier dellos, e muriere el uno dellos, cuya fuere la tierra tome el terradgo segund como ponon las otras viñas en aquel logar, e el vivo parta lo al con los fijos del muerto, o con sus herderos si fijos non oviere. Et esto mismo sea de las otras labores cualesquier que se ficiere en el solar del uno dellos.⁴⁴

Irma Gramkow Bueno faz um balanço positivo das legislações de Afonso X, a qual, segunda a autora, se tem a decisão de manter as liberdades femininas já existentes o reino, o que promove um confronto com a Igreja, uma vez que Afonso X, “sendo herdeiro de uma tradição em que as mulheres eram

⁴² Idem, p, 55

⁴³ *Fuero Real*. Valladolid: Editorial Lex Nova, S.a., 1990. Versão facsímile da edição feita pela "Real Academia de la Historia", publicada em 1836. p. 6. APUD: BUENO, Irma Gramkow. *A mulher na legislação afonsina : Fuero real e as Siete Partidas*. X encontro estadual de História. UFSM, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279504754_ARQUIVO_Amulhernalegislaaoafonsina.pdf. Acessado em: 09/09/2012.

⁴⁴ Idem.

encaradas como seres capazes e em que “mujeres autoritárias podían detentar propiedades y cargos em nombre de sus hijos, y su sexo no limitaba de ninguna manera su influecia política”, incluindo aí sua avó e esposa, Afonso não acata o modelo católico neste assunto”.⁴⁵

Diante disso, pode-se dizer que Afonso conviveu de perto com a capacidade feminina de marcar a política. Sua avó, Berengária, após seu casamento com Afonso IX ter sido anulado, torna-se regente do reino de Castela enquanto seu irmão, Henrique, não tinha idade para assumir o trono. Após a morte deste, Berengária torna-se rainha, abdicando em favor de seu filho, Fernando III, do qual se manteve, entretanto, como conselheira em relação aos conflitos nobiliárquicos e no assédio de seu ex-marido ao trono castelhano. Por sua vez, a segunda mulher de Afonso X, Violante, colocou-se ao lado de seu filho Sancho na disputa pela sucessão ao trono que seria entregue, pelos desejos de Afonso a seu neto primogênito, Afonso de La Cerda.

Afonso X pode verificar vividamente as ações femininas que não acredito terem sido bem vistas pelos medievos, pois estas mulheres se mostraram impetuosas, independentes do poder masculino. Embora, a legislação afonsina nos ofereça uma ínfima possibilidade de atribuir alguma independência feminina diante do poder masculino, o fato é que ela, apesar de se opor, em alguns pontos, ao discurso eclesiástico, transmite uma ideia ambígua da figura feminina que, pode ser sábia, podendo gerir bens, mas não pode ser confiável, contribuindo para identificar a preocupação por regular o papel da mulher na sociedade e nas relações sociais.

No que diz respeito à legislação portuguesa, é possível identificar no reinado de Afonso III uma posição de maior controle perante o clero e a nobreza, contribuindo para a formação de um “império da lei”⁴⁶, sob o qual lhe são atribuídas 233 leis, segundo Alexandre Herculano.⁴⁷

⁴⁵ BUENO, Irma Gramkow. *A mulher na legislação afonsina : Fuero real e as Siete Partidas*. X encontro estadual de História. UFSM, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279504754_ARQUIVO_Amulhernaleislacaoafonsina.pdf. Acessado em: 09/09/2012, p. 6

⁴⁶ OLIVEIRA, António Resende; VENTURA, Leontina. *Os livros do rei: administração e cultura no tempo de D. Afonso III*. Boletim do arquivo da Universidade de Coimbra, XXV [2012], pp. 181-194, p. 187.

⁴⁷ Idem.

No que diz respeito às leis que contemplam a mulher vale ressaltar o título 45 do terceiro livro das ordenações afonsinas, no qual o rei atribui direitos iguais ao marido e à mulher perante a disposição de bens, fato já praticado segundo o costume que passou a ser legitimado:

ElRey Dom Affonso o Terceiro de efclarecida memoria em feu tempo fez Ley, porque achou fer affy coftume lomguamente ufado em eftes Regnos, per que eftabeleceo que aquelle, que molher tener, fem ella nom poffa vender, nem meter a Juizo bees de raiz; affy como fe ele demandaffe outrem, ou outrem a ele fobre couza de raiz, fem Procuração, ou fem outorgamento de fua molher, nem a mulher fem procuraçom, ou fem outrogamento de feu marido; e fe em outra maneira fe fezer fe não affy, como fufo dito he, nom valha qunto hi fo feito. ⁴⁸

No título seguinte têm-se as disposições que a mulher pode tomar caso o marido venda algo de possessão em conjunto com a mulher sem a autorização desta:

Se alguu homem vendeo alguma coufa de poffeffam fem outorgamento de fua mulher, a faber, contra a poftura da Corte, e effa molher quifer efto revogar per Carta d'ElRey, afsy como he poftura da Corte, aduga quando vier ante o Juiz, aly homde he a poffeffam, o outorgamento de feu marido; e em outra maneira nom valha o que ella fezer, falvo fe na Carta d'ElRey for conteúdo, que o dito Senhor Rey lhe dá poder, que faça effa demanada fem outrogamento de feu marido: e affy hé julgado. ⁴⁹

No reino português, portanto, à mulher competia uma posição de paridade perante o homem no que tange ao gerenciamento dos bens. Tal situação pôde ser verificada no contexto da própria realeza, em período anterior à formulação dessas leis, o que pode sugerir a legitimação de algo que já era colocado em prática.

Quando da morte de Sancho I (1185-1210), o seu testamento legava às infantas Teresa, Sancha e Mafalda, domínios senhoriais, dentre os quais faziam parte várias vilas fortificadas e mosteiros. O sucessor de Sancho I, Afonso II (1211-1223), entendeu essas doações como um entrave aos direitos de jurisdição no território, o que o fez apelar ao papa. O conflito se estendeu até o reinado de Sancho II (1223-1245), no qual se acordou que as infantas

⁴⁸ *Ordenações afonsinas*. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/>, p. 154-155. Acessado em: 07/09/2012.

⁴⁹ Idem, p. 161.

teriam seus direitos senhoriais sobre os bens herdados, com sua transferência à coroa após a sua morte.

As legislações castelhana e portuguesa, ainda que propaguem leis que atestam as diferenças entre homens e mulheres, também possibilitam identificar algumas práticas que sinalizam variantes a esse comportamento. Da mesma forma, é interessante observar que os reinados de Afonso X de Castela e de Afonso III em Portugal além de compactuarem com uma postura de robustecimento do poder régio, visualizado nas formulações de leis comuns a todo o reino, coincidem também com o apogeu da produção trovadoresca, descortinando um novo ambiente cortesão, mais coesa, ao menos, do ponto de vista do controle régio, o qual perpassa pela esfera cultural.

O novo ambiente cortesão de administradores, juristas e burocratas – que anunciava, desde já, o aparecimento da universidade e a importância nela das disciplinas jurídicas – não poderia deixar de ter incidências na evolução da cultura nobiliárquica que a própria corte finalmente acolhia. Essas incidências podem ser detectadas a dois níveis: nas transformações a que submeteu a canção trovadoresca, o mecenato régio português, ao elevar o meio trovadoresco aos altos cargos públicos e às tarefas da governação, lançou uma espécie de interdito neste movimento cultural, visível na quebra de produção verificada no terceiro quartel do século por parte dos trovadores mais próximos do rei.⁵⁰

É preciso lembrar, contudo, como salienta Paulo Roberto Sodré que as ordenações jurídicas e os tratados morais são

dirigidos às mulheres preferentemente aristocratas. Isso se explica, sobretudo no caso dos tratados, pelo fato de somente as cortes reais ou senhoriais, leigas e eclesiásticas, interessarem-se e poderem financiar a confecção de textos que primam pela formação de seus herdeiros, dependentes ou pretendentes. Neste sentido, as mulheres serão orientadas moralmente, tendo em vista sua nobreza ou sua relação estreita ou indireta, no caso das aldeãs e vilãs, com as nobres.⁵¹

Nas obras legislativas é possível verificar uma ambiguidade diante das possibilidades de ações femininas que, muitas vezes perpassa pelo controle do

⁵⁰ OLIVEIRA, António Resende; VENTURA, Leontina. *Os livros do rei: administração e cultura no tempo de D. Afonso III*. Boletim do arquivo da Universidade de Coimbra, XXV [2012], pp. 181-194, p. 192.

⁵¹ SODRE, Paulo Roberto. *Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas*. Temas medievales, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004. Disponível em: www.abrem.org.br/copiar.php?arquivo=Madre.pdf. Acessado em: 10/06/2010.

comportamento sexual, uma vez que a virgindade das mulheres era um requisito para as definições de alianças através dos casamentos, instituição que, como já mencionado, atribuía uma carga significativa de responsabilidade à mulher, cujo papel que se requer é da boa esposa, o que consiste, basicamente em ser fiel ao marido, ser casta e cuidar bem dos filhos, corroborando com a política das

estratégias matrimoniais, organizadoras e sustentadoras das relações sociais permitiam a reprodução da ordem social e da ordem política. O casamento era, antes de tudo, um pacto entre duas famílias. Nesse ato, a mulher era um ser passivo [...]. Filha, irmã, esposa: servia de referência ao homem a que estava sujeita.⁵²

A mulher, portanto, era uma peça importante no jogo do poder, mas atuava de forma passiva, pois suas ações estavam sob o controle masculino. “Juridicamente despersonalizada, esteve reduzida ao meio familiar e doméstico. Reproduzia biologicamente os homens que iriam continuar a dirigir a sociedade”.⁵³

Todavia, o que nos é transmitido pela teoria nem sempre é observado na prática, como nos mostram as cantigas de amigo, o caráter restrito da ação e sociabilidade feminina pode ser questionado. A integração das vozes femininas seja da mãe com a filha ou desta com as amigas ou irmãs é visto por Spina⁵⁴ como um indício do caráter doméstico a que essas mulheres estariam restritas. Seguindo a visão do autor, essas mulheres são vistas, portanto, como passivas e restritas ao âmbito do privado. Entretanto, o que Spina não observou foi o fato dessas mulheres não serem representadas nas cantigas sob a tutela do poder masculino. Em alguns momentos há a companhia da mãe e das irmãs ou amigas, mas em outros ela encontra-se sozinha, como pode ser verificado nessa cantiga de Estevam Coelho:

Se hoj' o meu amigo
soubess', iria migo:
el al rio me vou banhar,
al mar.

⁵² MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990, p.15.

⁵³ Idem, p. 59.

⁵⁴ SPINA, Segismundo. *A era medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

Se hoj' el este dia
 soubesse, migo iria:
 eu al rio me vou banhar,
 al mar.

Quem lhe dissess' atanto!,
 ca filhei o manto:
 eu al rio me vou banhar,
 al mar.⁵⁵

Nessa cantiga a donzela encontra-se, aparentemente, sozinha. A composição parece ser uma exteriorização do seu pensamento, que versa sobre o fato de ir banhar-se ao mar e o desejo de encontrar o amigo nesse ambiente que podemos atribuir o caráter de público, no sentido de compartilhado com os demais, de visível, ou mais, simplificado, fora do âmbito privado, da casa e dos olhares vigilantes.

Pode-se dizer que a referência a esses espaços públicos, como local de encontro com o amado é uma das características das cantigas de amigo. Eles correspondem às igrejas, como a de Vigo nas cantigas de Martin Codax ou nas ermidas de Meendinho; nas fontanas como nas cantigas de Airas Nunes ou Dom Dinis. Ainda que restritos a um ambiente “propriamente feminino”, como no caso das fontanas, onde iriam lavar camisas e nas igrejas onde iriam professar sua fé, elas eram vistas e viam, e encontram amores e os esperavam, aludindo ao fato de que os locais de celebrações eucarísticas e peregrinações eram locais presentes no cotidiano de homens e mulheres do medievo.

Esses são espaços urbanos que se transformam em

palco de emoções, sentimentos e posturas coletivas: desde momentos de alegre exaltação, experimentados nas festas religiosas e cívicas, à dor manifestada nos *saimentos* por membros da família real; desde as debandadas à frente dos exércitos inimigos, à luta de bandos antagônicos que instauravam o *estado de sítio* nas cidades;

⁵⁵ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=741&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

desde os ajuntamentos nas praças para ouvir as novas do reino pela voz do pregoeiro do concelho, à emergência de líderes que uniformizavam as vozes contrárias das multidões e conseguiam sustê-las ou canalizar a sua ânsia de violência.⁵⁶

Nem todos esses eventos são verificados nas cantigas de amigo, porém o importante é verificar que o espaço em que eles se desenrolam é o local de onde as mulheres são postas a cantar sobre seus sentimentos, sobre a visão do cotidiano das saídas e chegadas dos navios, entre outros motivos pertinentes à vida social. Dessa forma, é possível constatar que essas obras partem de uma materialidade vívida para seus compositores e contemporâneos. Assim, podemos examiná-las a partir da perspectiva de que esse mundo nelas representado pode não ser somente fruto de idealização, mas conter resquícios da real convivência entre homens e mulheres num mundo em que não se canta o pecado ou a natureza submissa da mulher ao poder masculino. Como antes comentado, não há tutela masculina nessas composições, mas a mulher livre, o que poderia apontar para um possível aspecto transgressor dessa poesia, da mesma forma que a literatura cortês se constituiu como uma cultura contrária à religiosa. Ainda que possamos admitir que a figura materna funcione como uma tutela, uma forma de manter a norma de comportamento feminino podemos verificar que não são todas as cantigas que contém a presença da mãe ou das irmãs. Em algumas as amigas estão sozinhas a espera do seu amado ou indo ao seu encontro, e há cantigas que as próprias mães competem com suas filhas sobre qual é mais bela e que é mais merecedora do amor do amigo. Dessa forma, notifica-se, ao menos, uma ruptura ou uma tutela não tão regulamentada.

Da mesma forma que as cantigas sugerem a “liberdade”, é possível considerar que os homens que cantam tais situações podem considerar tal condição como algo lícito, válido. Lícito e válido não a uma mulher qualquer, mas a uma donzela, pois, ao contrário da lírica provençal que cantava os encantos de uma mulher, geralmente, casada, na poesia galego-portuguesa as atenções se voltavam para a jovem solteira.

A compreensão dessa “liberdade” feminina há que se remeter ao próprio contexto social em que essas produções foram criadas. Entre os séculos XI e

⁵⁶ MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010, p. 25.

XIII a Península Ibérica está em voltas com a defesa de seu território perante o infiel. Trata-se da Reconquista, motivo que leva os homens para longe, deixando as mulheres controlando suas casas e também à sua espera. Dessa forma, o mote da espera vai além da eloquência poética e nos remete à concretude da sua ação. Nesse período, portanto, mais do que aceita, a “liberdade” feminina era um fato, uma necessidade que as cantigas vêm denunciar, da mesma forma que nos oferecem diferentes facetas da figura feminina, que extrapolam aquelas três imagens repassadas pela tradição cristã.

Outro aspecto que pode ser levantado através das cantigas é a questão do pecado, que, segundo a moral religiosa, teria entrado no mundo através do corpo feminino, de forma que o trato com tal recipiente é abordado com muita relevância e, ao mesmo tempo distanciamento, no sentido de se pregar o afastamento de tudo que diga respeito ao corpóreo, ao mundano. Dessa forma, tendemos a pensar que tudo relacionado com o corpo no medievo é, instintivamente, instantaneamente eliminado, rechaçado, pois é vergonhoso e pecaminoso, de modo a negar o domínio biológico do ser humano e, sobretudo da mulher. Ora, se isso de fato fosse uma constante ou a única forma de pensar sobre a relação com o corpo no medievo, não teríamos tantas cantigas com referências que nos remetem à simbologia sexual, como é o caso do *cervo*, que aparece em muitas composições, como a de Pero Meogo, na qual a filha informa à mãe sobre a partida do amigo, que a deixa com medo de que ele morra no mar.

- Tal vai o meu amigo, com amor que lh'eu dei,
come cervo ferido de monteiro del-Rei;

tal vai o meu amigo, madre, com meu amor,
come cervo ferido de monteiro-maior.

E se el vai ferido, irá morrer al mar:
si fará meu amigo, se eu del non pensar.

- E guardade-vos, filha, ca já m'eu atal vi
que se fez coitado por guaanhar de mim;

e guardade-vos, filha, ca já m'eu vi atal
que se fez coitado de mim guaanhar.⁵⁷

Essa cantiga representa um diálogo entre mãe e filha, no qual esta revela descobrir o motivo pelo qual se desencontrou do seu amigo. Ele está partiu em viagem, mas o faz com a certeza de que a amiga lhe dedica o seu amor, motivo que faz com que ele parta ferido de amor, “*come cervo ferido de monteiro-maior*”. Nesta composição é possível identificar, como aponta Paulo Roberto Sodré, a dicotomia entre a inexperiência da filha e a sabedoria materna que, tendo experiência no amor, percebe que a filha irá se render às armadilhas do amor. “Como se pode deduzir, a *madre* é protagonista de um gênero certamente devido a seu papel fundamental na cultura medieva, a despeito do propalado masculinismo desse período”.⁵⁸

Essa cantiga parece ser o desfecho de uma história que se desenvolve a partir de outra cantiga do jogral que, segundo alguns estudiosos, teria deixado de ser monge para se dedicar à arte trovadoresca. Na cantiga que seria anterior a essa, os amigos deveriam ter se encontrado na fonte:

- Digades, filha, mya filha velida,
porque tardastes na fontana fria.
Os amores ey.

Digades, filha, mya filha louçana,
porque tardastes na fria fontana.
Os amores ey.

- Tardey, mya madre, na fontana fria,
cervos do monte a áugua volvian.
Os amores ey.

⁵⁷ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 96.

⁵⁸ SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas. *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

Tardey, mya madre, na fria fontana,
 cervos do monte volvian a águia.
 Os amores ey.

- Mentir, mya filha, mentir ppor amigo,
 nunca vi cervo que volvess'o rio.
 Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amado,
 nunca vi cervo, que volvess'o alto.
 Os amores ey.⁵⁹

Segundo Spina, o amigo que, para o autor é um marinheiro,

parte descontente da mulher amada que não fora à fonte ao seu encontro – como ele havia determinado. Ferido no seu amor próprio, talvez morresse no mar sob a ação consumptiva da amargura, sofrimento igual àquele do *veado ferido* pelos monteiros de el-rei. E quando a moça foi à procura dos cervos pelo monte para conversar com eles, não era por outro motivo senão por arrependimento, por subitâneo remorso.

O cervo, nesta paralelística do jogral marinheiro, não figura como confidente, senão como perdão para expiação da culpa⁶⁰

pois o amigo parte ferido de amor e no mar pode desfalecer por esse motivo.

As cantigas de Pero Meogo se utilizam do cervo, é, justamente, “um símbolo sexual masculino divulgadíssimo”⁶¹, como salienta Stephen Reckert. Dessa forma, podemos nos questionar sobre a relação que os medievos e, mais precisamente, as mulheres tinham com o corpo e, conseqüentemente, com a sexualidade. Nas cantigas se mostra frequente a figura da mãe como reguladora das ações da filha. Esse aspecto vai ao encontro das várias legislações que regulamentam o comportamento feminino.

⁵⁹ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 111.

⁶⁰ Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 171-172.

⁶¹ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 19.

Outra cantiga que revela o simbolismo da sexualidade é a cantiga de Meendinho, já abordada no primeiro capítulo, mas que vale a pena ser relembrada nesse momento.

Para além da leitura literal que expõe a donzela à intempérie marítima, da qual não há ninguém, nem barqueiro e nem ela mesma para salvá-la, pois “*Non hei i barqueiro, nem sei remar*”, é possível apreender um sentido que ultrapassa a cena descrita. Uma das possibilidades de interpretações é o fato da cantiga significar um chamado, um desejo de se ter um amigo, visto que ele ainda não existe na vida da donzela que desespera por correr o risco de morrer *fremosa* sem saborear os arroubos do amor.⁶²

Por outro lado, a cantiga demonstra justamente o contrário, a descoberta da sexualidade da jovem que não poderá ser negada quando da chegada do amigo.

Nessa interpretação, o santuário de São Simião simbolizaria a inocência virginal e a proteção contra a sensualidade, enquanto as ondas representariam a paixão e o desejo: se as ondas crescem sem controle, é porque o desejo torna-se cada vez mais forte e mais incontrolável. (...). A menina dá-se conta, na espera do amigo, que fatalmente vai se entregar sem reservas ao amor (*ondas do alto mar*). Conclui-se, por conseguinte, que a cantiga fala de um *sacrifício da virgindade*, que enfim sucumbirá à força de um desejo incontrolável.⁶³

Essa interpretação concorda com a simbologia literária da água com a sexualidade feminina. É possível identificar na cantiga o aumento da dramaticidade, na qual ao movimento descontrolado das ondas corresponde o frenesi da donzela perante uma sexualidade que é afirmada e não rechaçada como os tratados morais preferiam.

A imagem que se passa das mulheres no período medieval é a de que são, por natureza, passivas, especialmente nos gestos do amor. “São objetos que os machos, jovens ou velhos, espreitam, dobram à sua vontade, com os quais brincam”.⁶⁴ Serão, então, as cantigas uma forma de ainda brincar com as mulheres, colocando-as como protagonistas de encontros amorosos e de

⁶² SAMYN, Henrique Marques. *A morte e o mar: Meendinho e Manuel Bandeira*. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão; SILVA, Leila Rodrigues (org.). *Atas da VI semana de estudos medievais*. UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

⁶³ Idem, p. 353.

⁶⁴ DUBY, Georges. *Eva e os padres. Damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 29.

convites para banhar-se junto a elas, perpetuando a imagem de que a sensualidade lhes pertence, enquanto aos homens cabe o papel da racionalidade?

Num primeiro momento as respostas a essas perguntas parecem corroborar com a visão negativa da figura feminina perpetuada no e sobre o período medieval, uma vez que é possível verificar a delimitação ou distinção feita entre os afazeres de homens e de mulheres. Enquanto aqueles desbravam e enfrentam as *coitas* do mar, do desconhecido e das guerras, estas ficam em ambientes conhecidamente seguros, isto é, de sua familiaridade, de sua cotidianidade e sem perigos, a não ser os do amor e da espera, reservando à mulher o papel da passividade. Além disso, são os homens que escrevem tais composições, o que sugere a sua distinção racional em detrimento das mulheres que fogem do olhar atento da mãe para encontrar-se com o amigo. Todavia, os sentimentos desses homens também estão expostos. Eles, ao exporem o desejo feminino de encontrar o seu amado também revelam o seu próprio desejo de serem desejados ou também de desejarem retornar aos braços da amada.

As cantigas de amigo apontam para ações de reciprocidade. Nelas homens e mulheres são ativos e o amor é correspondido, diferente do que se apresenta nas cantigas de amor, em que não há tal correspondência. Além disso, as cantigas de amigo propõem a imagem de uma mulher que, apesar da espera pelo regresso do amado, é ativa, pois é ela que canta suas mazelas e alegrias, assim como é ela que toma a iniciativa de ir ao encontro do amado que chegará na barca. Esse fato corrobora com a possível mudança de comportamento feminino acendido entre os séculos XI e XII, momento em que ela começa a agir, sobretudo em questões do amor. “Já não se considera que nessas questões a mulher seja passiva. Ela age. *Amor* a move, o apetite de gozar”.⁶⁵ Veja-se o fato de existirem cantigas de mostram mães competindo com as filhas em relação a quem é mais bela e quem merece mais receber as graças do amor.

Tal situação pode ser compreendida no contexto da Península Ibérica em razão da ausência dos homens que se encontravam ausentes por conta da

⁶⁵ Idem, p. 37.

determinação de seu mister, por causa de esporádicas da Reconquista (mais frequentes apenas nos séculos seguintes, por estarem em peregrinação, entre outros motivos que podemos elencar). Diante disso, podemos suspeitar que o desempenho “casto” e “honesto” de mães e filhas no medievo seja monocórdico, como se pode deduzir, na falta de documentos históricos que o comprovem, dos enredos da literatura cortês dos romances, *fabliaux* e cantigas, como a cantiga da madre-namorada, de Julião Bolseiro. Se levarmos em consideração, portanto, o contexto em que os homens se ausentavam para a guerra e as mulheres permaneciam no controle da casa e da família, a possibilidade de relações extraconjugais ou mesmo livres, sem o aparato censório da Igreja, parece existir.⁶⁶ “Tal aspecto [...], revela as fendas a partir das quais se pode entrever certa atividade erótica das mães e casadas, desde que sua atitude não redundasse em perigo (alienação de bens, criação de bastardos) para os homens que as custodiassem”.⁶⁷

Essas produções demonstram, portanto, que as relações sociais não eram tão ordenadas como se julga a partir da leitura das obras eclesiásticas ou até mesmo as obras jurídicas que tem a presunção de preceituar e modelar os comportamentos. De fato, nas cantigas de amigo a voz lírica feminina remete a um universo definido pelo corpo erotizado da mulher (que passa *senhor* à *amiga* ou *corpo velido*), além de supor a existência de outras formas de sociabilidade e convívio das mulheres, não só restrito ao âmbito privado.

Diferentemente, nas cantigas de amor não há a transmissão da figura feminina como uma personagem humana ativa e com desejos próprios, pois, nestas composições, a mulher é personificada através da imagem da *senhor*, a qual aparece “como um lugar, uma função, se quisermos: a da amada a quem o canto se dirige. A voz masculina que canta também não mostra, em geral, qualquer exterior visível e individualizado, ela também não é um corpo mas igualmente uma função, a do *servidor*.”⁶⁸

⁶⁶ SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas. *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ LOPES, Graça Videira. *O peso da gravidade. Corpos e gestos da poesia galego-portuguesa*. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/corpo_e_gesto.pdf. Acessado em 17 de junho de 2010, p. 2.

Dessa forma, as cantigas de amigo sugerem outra forma de relação com o corpo e com o pecado. Não há uma referência explícita ao ato sexual, mas há elementos que o simbolizam, como o cervo de Pero Meogo, afinal “tudo pode ser descrito, menos o ato sexual” ⁶⁹, fato muito compreensível para uma sociedade que vive sob os desígnios da analogia.

Se, como afirma Le Goff ⁷⁰, os espaços de sociabilidade e de cultura que exaltavam o corpo, como o teatro, o circo, o estádio, as termas, foram pouco a pouco excluídos a fim de negar o homem e a mulher biológicos, as cantigas de amigo se mostram como uma forma de interagir com esses elementos que foram subjugados da condição humana. Dessa forma, pode-se dizer que tais composições se constituem como um movimento subversivo, no sentido em que expõe, sutilmente, os elementos que a cultura clerical tanto se empenhou em rechaçar, com exceção dos clérigos que viviam nas cortes, ou seja, próximos a tudo que é mundano e se também deram voz a essa perspectiva da realidade.

Assim, as cantigas de amigo indicam a existência de uma mentalidade em relação ao comportamento e relações com o feminino diferente do que sugere a sua genitora lírica. Na poesia provençal há, por exemplo, cantigas que incitam a agressão à mulher que rejeita aquele que lhe devota o amor.

Esses exemplos demonstram que não se trata de uma crítica à liberdade feminina ou a representação de uma moral que repele os prazeres da carne. Pelo contrário, são composições que sugerem a existência de outra forma de pensar e de agir. É fato que existiam diferentes versões sobre a figura feminina como nos comprovam fontes, sobretudo religiosas, mas como também nos apontam as cantigas, existia outra forma de sociabilidade entre homens e mulheres que preconizava as atitudes cotidianas nas quais ambos eram agentes, sugerindo, portanto, a existência de outra concepção de moral e de relacionamentos entre eles, e entre as diferentes formas de pensar, demonstrando que a sociedade medieval não era estática e uniforme.

⁶⁹ ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jaques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 88.

⁷⁰ LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.

CAPÍTULO 3

Um mar de história e saudade

Ó ondas do mar salgado
Donde vos vem tanto sal
Vem das lágrimas choradas
Nas praias de Portugal

Trova popular

Nas cantigas de amigo, denominadas barcarolas ou marinhas, identifica-se um elemento que dá origem ao seu nome e estabelece uma característica a essa produção e uma ligação inovadora com o povo que o transmite e do qual se serve, a saber: o mar.

Há que saber que existe o mar poético e o mar real, sobre o qual se desenvolveram tantas histórias e empreendimentos e, a partir do qual se estabelece uma afinidade com o contexto que possibilita tal relação, donde surge a original poesia galego-portuguesa.

O mar, enquanto ente simbólico, configura-se como o confidente amoroso da protagonista da cantiga, sobre a qual pouco se revela, mas sabe-se que para o mar ela confidencia suas tristezas, alegrias, esperanças e preocupações acerca do seu amado que longe está daquela praia onde ela se encontra. Ao mesmo tempo, o vai-e-vem das ondas, a intempestividade do mar ou o seu folguedo também nos revelam os sentimentos, as sensações que a própria donzela experimenta, “como se o movimento das ondas externasse os seus sentimentos, entendendo-se que a construção do poema traduz uma progressão que nos leva ao tema, o encontro amoroso nas águas do mar”.¹

Por outro lado, o mar enquanto partícipe da realidade daqueles que o cantam nos revela informações profícuas para a compreensão da formação de uma determinada cultura e como ela se utiliza dos aspectos sociais, econômicos, políticos, entre outros, para se constituir de forma original, assim

¹ CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf, p, 41. Acessado em 09/08/2012.

como nos apresenta uma forma de visão e compreensão que desses aspectos tinham os seus artífices.

No caso das cantigas, é possível identificar a simbiose entre esses dois mares, ou entre essas duas compreensões do mar, dado o fato dessas fontes frutificarem com o imaginário e este, por sua vez, assim como a produção daquelas partirem de um mundo real, donde o mar é tanto artífice quanto os autores das cantigas que lhe dá destaque.

Nesse íterim,

vale lembrar que o mar está presente nos textos literários, representando o que realmente significa – uma grande extensão de água que delimita a Península Ibérica, bem como um meio de comunicação, o lugar que aqueles que fizeram a história viveram e atravessaram-no. Perigoso (*coita do mar, que muitos faz morrer*), especialmente quando se registram as tormentas, mas ao mesmo tempo, um elemento familiar, próximo e conhecido.²

Dada a exímia relação entre Portugal e o mar, Serrão aponta para a existência de uma “Idade Oceânica”³ que, com a tomada de Ceuta, deu origem à modernidade. Dessa forma, “conseguiu Portugal ser um produto da terra e uma invenção do mar, não apenas como forma agrícola que o ligava à Península Ibérica, mas também como varanda sobre o Atlântico que lhe abria um caminho promissor para outros continentes”.⁴

A posição de Serrão parece concordar com a visão de que o empreendimento marítimo português foi desenvolvido a partir do gênio natural de seus homens que, aliada à vantajosa posição geográfica se dispuseram a descortinar outros horizontes.

O fato é que tal atividade não se deu de um dia para outro, como um presente do destino, um *insight* no espírito português, mas faz parte de um processo histórico, sujeito a diferentes conjunturas que levou a uma integração entre os recursos naturais e humanos num quadro político que proporcionou a existência de um Estado autônomo.

² Idem, p.41

³ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal. Volume I. Estado, Pátria e Nação (1080-1415)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1979, p. 15.

⁴ Idem, p. 17.

Tal processo inicia-se com uma rudimentar atividade náutica através da costa tendo Lisboa e Porto como principais portos marítimos e Coimbra e Santarém como principais portos fluviais.

O porto tornou-se assim em Portugal, tal como o *portus* da Flandres, o primeiro aglomerado urbano importante; na foz dos grandes rios nasceram as primeiras grandes cidades – o Porto (que tomou o nome da função), Lisboa, Vianna, Setúbal (cuja função já era idêntica no tempo dos Romanos) e ali se instalaram os primeiros estaleiros onde os calafates dos primeiros tempos talharam as primeiras quilhas, onde foram tecidas as primeiras velas e de onde os produtos do solo tomaram o caminho do mar.⁵

As atividades fluviais, contudo, só ganharam um maior desenvolvimento após o século XII, uma vez que entre os séculos IX e XI houve um declínio das atividades nos centros urbanos e no litoral dada a investida de piratas normandos e sarracenos. Com a conquista de Lisboa (1147) e de Silves (1189) é que essas regiões tornaram-se mais seguras para o desenvolvimento populacional⁶ e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da navegação e dos portos fluviais da região.

Os primeiros portos de comércio que tiveram relações continuadas com o estrangeiro foram, segundo J.Cortesão, os do estuário do Mondego. Para isso concorreram as condições de segurança existentes na zona entre Coimbra e Soure que foram fundamentais para o desenvolvimento do comércio durante a primeira metade do século XII. Na opinião de Jaime Cortesão Coimbra terá sido, no início da nacionalidade, o “burgo flúvio-marítimo português mais seguramente abrigado nas profundidades dum estuário.”⁷

A atividade mercantil empreendida pela navegação fluvial proporcionava o contato com outros povos e o desenvolvimento da produção e comércio de

⁵ SIMÕES, VEIGA A. *Portugal, a Flandres e os primórdios do capitalismo moderno*. Conferência proferida em 29 de Fevereiro de 1932 no Instituto de Altos Estudos de Bruxelas. Publicada em separata da Revue Economique Internationale, Bruxelas, Goemaere, 1933, p. 3. Disponível em: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/documentacao.asp?tab=2&aut=SIM%D5ES,%20Alberto%20Veiga> . Acessado em 21/09/2012.

⁶ GIL, Adriano Beça. *Contributos para a navegação fluvial em Portugal. O aproveitamento dos principais rios portugueses*. Comunicação apresentada na Academia de Marinha, 2008. Disponível em: http://www.marinha.pt/PT/amarinha/actividade/areacultural/academiademarinha/Documents/textos_conferencias/28OUT08.pdf. Acessado em 09/09/2012.

⁷ Idem, p. 4.

frutas, azeite, vinho, mel, sal, peixe e couro, além dos produtos essenciais: trigo, cevada e pão.

O comércio marítimo entre Portugal e o estrangeiro conheceu grande desenvolvimento durante o século XIII que se deveu, segundo Jaime Cortesão, à fusão das actividades agrícola-pecuária e marítima. Os produtos agrícolas provenientes do interior deveriam ser canalizados para os portos mais próximos que, como diz Jaime Cortesão, “(...) teriam tanta mais atividade quanto o seu *hinterland* fosse mais populoso e próspero”. “Foi o que sucedeu com o Porto, que se tornou o mais activo dos portos portugueses, situação que se conservou até ao século XV”.⁸

Depreende-se disso, a profícua integração entre a atividade marítima e fluvial, “uma vez o curso dos rios mais importantes se orienta predominantemente para oeste e oes-sudoeste⁹, permitindo assim a ligação do litoral com o *interland*, uma ocorrência favorecida, na Idade Média, por uma maior navegabilidade dos cursos fluviais”.¹⁰

Da mesma forma, o mar também possibilitou a Portugal construir uma vantagem em relação às demais regiões

porque que ao longo das suas costas passam as linhas de transporte marítimo que unem o mar do Norte com o Mediterrâneo ou, o que é o mesmo, a Europa do Norte com a Europa do Sul. Numa época em que a capacidade dos transportes terrestres era muito limitada e o comércio internacional se fazia quase que exclusivamente por via marítima, tal fato tinha naturalmente numerosas vantagens, tanto de ordem militar como de ordem econômica e cultural.¹¹

O papel da prática de navegação foi se consolidando no reino português, passando da fase embrionária nos tempos do primeiro reinado com Afonso Henriques (1128-1185) para contar com um grande impulso no reinado de D. Dinis (1279-1325). A iniciativa régia pode ser identificada na cantiga de Johan Zorro:

⁸ Idem, p. 4-5.

⁹ Ponto subcolateral entre o oeste e o sudoeste, designado pelo símbolo OSO ou WSW. In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-02-05]. Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/o%C3%A9s-sudoeste>>.

¹⁰ ANDRADE, Amélia Aguiar. *A estratégia régia em relação aos portos marítimos no Portugal medieval: o caso da fachada atlântica*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1251657.pdf, p.6 Acessado em 18/09/2012.

¹¹ MONTEIRO, Saturnino. *Batalhas e combates da marinha portuguesa*. Volume 1. 1139-1521. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989, p. 9

Met' el-Rei barcas no rio forte:
quem amig' há, que Deus lho amostre.
Alá vai, madr' ond' hei suidade.

Met' el-Rei barcas na Estremadura:
quem amig' há, que Deus lho aduga.
Alá vai, madr' ond' hei suidade.¹²

O impulso marítimo em tempos de D. Dinis foi proporcionado pelo grande crescimento da atividade mercantil, sobretudo de Lisboa, Porto, Viana e Tavira.¹³ Diante desta situação, o rei estipula certas concessões de direitos aos produtos provenientes do comércio marítimo, estimulando a ampliação da rota marítima para Flandres e Além Mar, “competindo com mercadores italianos, biscainhos, hamburgueses”¹⁴.

Zorro, cujas informações biográficas não são conhecidas, possivelmente tenha exercido sua atividade na corte de Dom Dinis, período em que, segundo Carolina Michaelis de Vasconcelos,

o comércio marítimo com outros portos importantes da Europa era intenso, além das esquadras que saíam para o Santo Sepulcro. Portanto, a atividade no Tejo, de construção de barcos, trânsito de pessoas e de mercadorias, era significativa. Em uma cantiga, o sentimento da separação esteve presente antes até da partida, já no momento em que a amiga observa os barcos que são construídos na ribeira, ao mando do rei¹⁵:

Jus' a lo mar e o rio
eu namorada irei:
u el-Rei arma navio,
amores, convosco m' irei.

Juso a lo mar e o alto

¹² MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 165.

¹³ COELHO, António Borges. *Portugal medieval*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010, p. 175.

¹⁴ Idem, p. 176.

¹⁵ SALES, Mariana. “A saudade na voz dos trovadores.” *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, nº14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 50-53, p.52

eu namorada irei:
 u el-Rei arma o barco,
 amores, convosco m' irei.

U el-Rei arma navio
 (eu namorada irei)
 para levar a virgo,
 amores, convosco m' irei.

U el-Rei arma o barco
 (eu namorada irei)
 para levar a d' algo,
 amores, covusco m' irei. ¹⁶

“A mãe acompanha sua filha, uma donzela feliz de estar no barco, pois ela fora pedida em casamento”. ¹⁷

Ainda de autoria de Zorro, outra composição possibilita a identificação dessa atividade profícua às margens do Tejo, cujo estuário atraiu e formou desde sempre pescadores, mestres e marinheiros. ¹⁸

En Lixboa sobre lo mar,
 barcas novas mandey lavrar,
 ay mya senhor velida!

En Lixboa sobre lo lez
 barcas novas mandey fazer,
 ay mya senhor velida!

Barcas novas mandey lavrar
 e no mar as mandey deytar,

¹⁶ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 163.

¹⁷ CUNHA, Viviane. As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos. *Revista do CESP*, v.24, n.33, p.81-96, jan-dez 2004. ISSN 1676-515X. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, p.3.

¹⁸ COELHO, António Borges. *Portugal medievo*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010, p. 175.

ay mya senhor velida!

Barcas novas mandey fazer
e no mar as mandey meter;
ay mya senhor velida! ¹⁹

Essa cantiga tem uma peculiaridade interessante, que contribui para a definição de um estilo próprio a Johan Zorro. Esta é uma cantiga de amor escrita, entretanto, nos moldes de uma cantiga de amigo, isto é, apresenta as técnicas de refrão e paralelismo próprias das cantigas de amigo. Outro ponto interessante que ela apresenta é o fato do sujeito que canta ser o rei, como demonstra as cobras que dizem: “*barcas novas mandey lavar*”, “*barcas novas mandey fazer*”, “*e no mar as mandey deytar*” e, ainda “*e no mar as mandey meter*”.

As cantigas de Johan Zorro, de acordo com Giuseppe Tavani, parecem sugerir uma leitura serial, assim como as composições de Martin Codax.

As onze cantigas de Joan Zorro representariam - assim como as cantigas de Pero Meogo - uma pequena dramatização estruturada na seqüência dos incipits a saber: a donzela, na sua vitalidade juvenil, encontra-se numa paisagem primaveril, a dançar em companhia de suas amigas: *Baylemos agora, por Deus, ay velidas*. O rei - ou alguém sob a sua proteção - possivelmente a viu e a escolheu como sua favorita: *Cabelos, los meus cabelos*. A mãe e a filha vão a Lisboa acompanhadas de um amigo comum: *El-rey de Portugale*. O rei espera impacientemente “a bela”: *En Lixboa sobre lo mar*. No barco enviado pelo rei, a mãe leva a “*donna virgo*”: *Jus’a lo mar e o rio*. O que se passara na corte do rei não é explicitado para o leitor, ou antes, para o ouvinte da cantiga, mas subentende-se, que alguma coisa ali acontecera, uma vez que, a jovem acaba por retornar: *Met’el-rey barcas no rio forte*. A donzela encontra-se de tal modo angustiada, que a mãe ao perceber isto a interroga: *Os meus olhos e o meu coração*. O poema segue num crescendo até o momento mais dramático: a desilusão. Em seguida, vem um *allegretto*, onde um narrador em terceira pessoa introduz a donzela, lembrando-se dos momentos em que ela era feliz, porque o amigo correspondia ao seu amor: *Pela ribeyra do rio*. Na cantiga seguinte, a donzela se lembra dos dias felizes, dialogando com sua mãe: *Pela ribeyra do rio salido*. Em seguida, só ou (em solo) ela canta a sua felicidade, alternando formas do passado e do presente: *Per ribeyra do rio*. Enfim, o epílogo apresenta uma jovem exaurida, sentada sob os galhos das árvores como para retomar forças, pedindo a “Amor” e orando à Virgem (e eis aqui o sincretismo medieval), para trazer-lhe de volta seu amigo: *Quem viss’andar fremosia*.

¹⁹ CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 235.

Se considerarmos as cantigas como peças de um discurso unitário teremos, aqui, uma pequena história dramatizada, que observa os preceitos da retórica medieval: a exórdia (proemium) ; a argumentação (argumentatio) composta da narração, do tratado e da demonstração (narratio, tractatio et probatio) ; a refutação (refutatio) e o epílogo (epilogus).

A narrativa começa por um prólogo, constituído de um motivo primaveril, que evoca uma espécie de ritual, como acontece nas canções gregas antigas. Lembremos, aqui, o episódio de Perséfone (relatado no Hino a Deméter), que brincava, alegremente, com suas amigas, quando foi raptada por Hades. Na cantiga de Joan Zorro, é possível que o rei (ou alguém de seu domínio) estivesse passeando pelo bosque, e ao ver a donzela dançar sentira-se atraído por ela, o que pode ser confirmado pela segunda cantiga: o desejo pelos cabelos ou tranças da donzela, símbolo de um pedido de casamento, no qual, a questão da virgindade está implícita. Tudo isto, pode ser corroborado, pelo cenário: as donzelas se encontram dançando sob as avelaneiras floridas, como uma espécie de exórdia ou proemium, e nos encontramos, assim, num universo simbólico, que evoca um imaginário mítico, já que, a avelaneira representa uma árvore da fertilidade.²⁰

As cantigas de Zorro possibilitam perfazer considerações sobre a visão da Lisboa do século XIII, na qual se afirma a experiência marítima através das referências às construções navais do período, nos transportando para a zona ribeirinha, fazendo-nos ver o estuário do Tejo, onde rio e mar se juntam: “*Juso a lo mar e o rio/ u el-rei arma navio:/ amores, convosco m’irei*”; *Tejo que é já também o grande rio das partidas e das saudades: “Met’el-rei barcas no rio forte; quem amig’há que Deus lho amostre:/ alá vai, madr’, ond’hei suidade”*.²¹

A referência à cidade de Lisboa parece, portanto, ter uma característica sintomática. Como aponta Graça Videira Lopes, a menção à capital portuguesa se faz com maior intensidade no último período do trovadorismo português, período este que coincide com a vitória da Reconquista, com o esplendor trovadoresco de Dom Dinis (ainda que este coincida com o último estágio dessa literatura), assim como o desenvolvimento da atividade náutica, como a marinha de guerra, cujas referências já são notadas desde os tempos de Afonso Henriques, mas só ganharam real impulso com o rei-trovador que, logo

²⁰ CUNHA, Viviane. As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos. Revista do CESP, v.24, n.33, p.81-96, jan-dez 2004. ISSN 1676-515X. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, p. 6. (Grifos meus).

²¹ LOPES, Graça Videira. “*Em Lisboa sobre lo mar*”: *Imagens de Lisboa na poesia medieval*. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lisboa.pdf p, 8. Acessado em: 20/06/2012.

ao subir ao trono “procurou defender a costa de eventuais ataques sarracenos”²² e, em 1317,

assinou contrato com o genovês Manuel Pessanha (Pesagno), que recebeu o lugar da Pedreira, em Lisboa, e o salário anual de 3000 libras, para defender o litoral com a ajuda de 20 homens peritos em navegação. Em caso de ameaça, andariam como “alcaydes de galees” contra possíveis inimigos: “contra todos os homens do mundo, de qualquer estado e de qualquer condição que sejam, também cristãos como mouros”. Em tempo de paz, Pessanha e os seus homens dedicavam-se ao comércio, viajando para Genova, Flandres e outros locais onde as naus portuguesas iam abastecer-se. O monarca concedia-lhe o título de almirante-mor, que poderia transmitir por sucessão ao filho primogênito.²³

Como consta nas ordenações afonsinas, Manuel Pessanha foi o primeiro almirante em terras portuguesas e, dessa forma, a partir de então, todos os almirantes devem ser “da linha direita lidima de Mice Manuel Peçanha, que foi primeiro Almirante em estes Regnos, com tanto que seja leigo, e tal que nos possa ferver, seguindo mais compridamente o conteúdo na doação, e convenção feita entre o dito Rey Dom Dinis, e o dito Mice Manuel; o qual deve jurar quando lhe for outorgado o Almirantado por Nós, que nos ferva bem, e lealmente por mar [...]”.²⁴

É possível verificar, dessa forma, que a atividade trovadoresca de Johan Zorro denuncia o momento profícuo do desenvolvimento de uma cidade e das atividades correlatas a ela. “Antes disso, a cidade não parece existir como referência poética, o que será tudo menos casual, como se compreende. De facto, é só nas últimas décadas do século XIII que Lisboa parece apta a desempenhar um papel político e cultural que desde então não deixou mais de desempenhar”.²⁵

Tal evidência legada pela cantiga de Johan Zorro corrobora com a ideia de que somente a partir do reinado de Dom Dinis é que se adotou uma estratégia mais efetiva “do predomínio régio do controle, exploração e usufruto

²² SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal. Volume I Estado, Pátria e Nação*(1080-1415). Lisboa: Editorial Verbo, 2ª edição, s/d, p. 259.

²³ Idem.

²⁴ *Ordenações afonsinas*. Livro I, Título LIII, p. 324. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas>. Acessado em 07/09/2012.

²⁵ LOPES, Graça Videira. “*Em Lisboa sobre o mar*”: *Imagens de Lisboa na poesia medieval*. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lisboa.pdf, p. 4. Acessado em 20/06/2012.

das atividades marítimo-fluviais bem como a promoção de todo um conjunto de iniciativas complementares, capazes de as potenciar”.²⁶ Essas potencializações dizem respeito ao controle da foz dos rios mais importantes, no qual se encontra o Tejo, rio que no qual o rei *mete as barcas* na cantiga de Zorro, a promoção da ocupação humana, o fomento, a vigilância e usufruto das atividades portuárias, pesqueiras e salineiras, o estabelecimento de uma rede alfandegária e, o desenvolvimento de uma atividade de construção naval²⁷, como pode ser identificado na cantiga do jogral português.

Para o comércio, as principais embarcações utilizadas eram as naus e as barcas, cujo lançamento ao mar parece ser o motivo das criações do jogral português. Estas últimas são frequentemente mencionadas nas cantigas, corroborando com a ideia da prosperidade do comércio no período.

Quando necessário, as naus e as barcas podiam ser utilizadas como navios de guerra, bastando para isso meter-lhes dentro uns tantos homens de armas que atacavam os navios contrários com armas de arremesso: flechas, dardos, pedras, lanças de fogo, etc., para, seguidamente, se lançarem à abordagem.

No entanto, os verdadeiros navios de guerra deste período eram as galés²⁸, navios leves e finos capazes de desenvolver uma velocidade relativamente elevada, tanto navegando a remos como à vela.²⁹

As caravelas, utilizadas nos descobrimentos, também tinham fins comerciais e pesqueiros. Tal embarcação tem a sua primeira menção conhecida em um foral (legislação elaborada por um rei) de Vila Nova de Gaia, doado por D. Afonso III, em 1255.³⁰

Evidentemente ainda não existia uma ciência náutica, ainda restrita à costa, mas percebe-se que dos conhecimentos adquiridos da prática cotidiana da atividade comercial surgiu a base para a criação de técnicas avançadas de navegação que conheceu seu apogeu nos desbravamentos do alto mar. As atividades marítimas ainda são vistas nesse período como uma arte, como apreende-se desse trecho das ordenações afonsinas: “maravilhosas coufas

²⁶ ANDRADE, Amélia Aguiar. *A estratégia régia em relação aos portos marítimos no Portugal medieval: o caso da fachada atlântica*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1251657.pdf, p.16 Acessado em 18/09/2012.

²⁷ Idem.

²⁸ Ver imagem nos anexos.

²⁹ MONTEIRO, Saturnino. *Batalhas e combates da marinha portuguesa*. Volume 1. 1139-1521. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989, p. 11-13.

³⁰ MICELI, Paulo. “A febre de navegar”. *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, nº14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 14-21, p. 15.

fom os feitos do mar, e affinadamente aquelles, que fazem os homees em maneira d'andar fobre el per meeftria e arte, affy como nas naaos, e gallees, e em todos outros navios mais pequenos”.³¹

Da mesma forma, é possível verificar que em Castela nesse período existe uma rudimentar atividade náutica, como podemos observar na leitura da lei vinte e oito do nono título da segunda partida de Afonso X, na qual temos a informação de que o instrumento utilizado na navegação não passa da bússola, o que nos permite pensar no fato de ainda não se terem desenvolvido outros instrumentos ou outras formas de localização, ou o fato deles não serem utilizados: “Y bien así como los marineros se guían en la noche oscura por la aguja, que les es medianera entre la estrella y la piedra, y les muestra por donde vayan, tanto en los malos tiempos como en los buenos”³².

Ainda sobre esse instrumento, Luís de Albuquerque informa que

a agulha náutica começou a aparecer frequentemente na navegação nos séculos XII-XIII. As propriedades do ferro magnético eram conhecidas desde a Antiguidade; mas em geral supõe-se ter sido no século XII que se reconheceu que a agulha magnética, colocada a flutuar sobre a água, dirigia uma das suas pontas em uma determinada direção (o norte magnético), que inicialmente se pensou ser a direção da Estrela Polar.

Muitos historiadores admitem que a primitiva forma da agulha magnética foi importada do Oriente, onde provavelmente seria usada pelos Chineses para o mesmo fim para que foi utilizada pelos marinheiros do Mediterrâneo; os intermediários teriam sido os Árabes, e Vicente de Beauvais usou palavras de origem semítica para indicar os dois pólos magnéticos da bússola na sua enciclopédia *Specula Generalia*. Contudo, a origem oriental da agulha magnética é incerta. Seguramente apenas sabemos, como escreveu Kretschmer, que “no decorrer do século XII a agulha entrou pela primeira vez na Europa e alcançou circulação universal”.³³

Já no século XIII surgem os portulanos, cartas náuticas que se baseavam nos instrumentos de navegação, como a bússola e a rosa-dos-ventos e traziam desenhos de portos, enseadas, baías e ilhas presentes no Mediterrâneo, onde a navegação era costeira. Para a navegação atlântica era necessário outro tipo de mapa, desenvolvimento a partir do século XV por

³¹ *Ordenações afonsinas*. Título 54, Livro I, p. 319. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/ihiti/proj/afonsinas/>. Acessado em 07/09/2012.

³² Afonso X. *Las siete partidas*. Disponível em: <http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/7partidas.pdf>, p. 44. Acessado em 07/09/2012.

³³ Albuquerque, Luís de. *A náutica e a ciência em Portugal. Notas sobre as navegações*. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 51.

Cláudio Ptolomeu. Contudo, como defende Luís de Albuquerque, a cartografia portuguesa estendeu a técnica das cartas-portulanos para a navegação do Atlântico. Essa técnica constituía-se num trabalho artesanal,

no sentido de ser uma técnica intuitiva, correspondendo a uma transcrição gráfica dos portulanos (roteiros) através de princípios que correspondem aos levantamentos topográficos de pequenas áreas, por processos directos e um tanto elementares, que ainda hoje estão em uso.³⁴

Além da iniciativa régia à impulsão da atividade marítima, e apreciações sobre as atividades comerciais e marítimas, a cantiga de Zorro, *Met' el-Rei barcas no rio forte*, insere outra referência que se tornou também característica da identidade portuguesa juntamente com o mar: a saudade. A amiga confidencia à mãe que ao partir o seu amado o que restará a ela é a saudade, ou “*suidade*”.

Saudade, segundo dicionário Aurélio, significa “lembrança grata de pessoa ausente ou de alguma coisa de que alguém se vê privado”, “pesar, mágoa que essa privação causa”. Eduardo Lourenço discorre sobre uma mitologia da saudade que identifica o português como um ser estranho a si mesmo, desconhecido a si mesmo, pois, com o destino marítimo de ser viajante, separa-se de si pelas águas do mar e do tempo. Dessa forma, a saudade é um sentimento doce e amargo, na definição de Carolina Michaelis de Vasconcelos³⁵, próprio do português e vai além da nostalgia, melancolia, pois é um estado intraduzível e singular, pois é “fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável. Nela e por meio dela sentimos ao mesmo tempo a nossa fugacidade e a nossa eternidade”³⁶.

Ainda, segundo Eduardo Lourenço,

a melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de

³⁴ AIBUQUERQUE, Luís de. *Ciência e experiência nos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983, p.59.

³⁵ VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Saudade Portuguesa*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/34476126/A-Saudade-Portuguesa-Carolina-Michaelis-de-Vasconcellos>. Acessado em 09/08/2012.

³⁶ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 13.

desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha – como é estranha e paradoxal a relação dos portugueses com o “seu” tempo – que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos.³⁷

Assim como a referência ao mar transcorre entre o domínio do real e do e simbólico, a saudade também adquire nas barcarolas um sentido que extrapola a realidade, construindo sua relação “modulada pelo ritmo universal do mar”³⁸ de forma tão rica que proporcionou a constituição de uma produção artística inigualável e original como as barcarolas. Aqui há a simbiose entre um sentimento, entre uma sensação provocada pela relação entre o elemento natural e o humano, cujos intrincamentos possibilitaram também a formação de uma identidade que persiste ainda hoje. Talvez também por esse embaralhar de percepções de sentimentos a própria palavra saudade cause certo orgulho aos países que dele detém o direito do uso, uma vez que o sentimento que ela designa não se traduz em nenhuma outra língua, ou seja, é uma palavra e um sentimento inigualável e original, assim como a lírica que lhe deu voz.

Raridade do termo, raridade do sentimento: quanto basta para que no espírito dos portugueses tome forma a ideia de que a alma portuguesa vive e experimenta, com deleite e intensidade sem par, um estado que só nessa palavra intraduzível é possível exprimir.³⁹

O sentimento da saudade presente nas cantigas por muitas vezes é acompanhado pelo trágico, como se pode observar na seguinte cantiga de Gonçalves do Vinhal:

Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar
e vi onde soía a abafordar
o meu amig', amigas, tam gran pesar
houv' eu enton por ele no coração
quand' eu vi estes outros per i andar,
que a morrer houvera por ele enton.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem, p.14.

³⁹ Idem, p23.

Quand' eu catei das torres derredor
 e non vi meu amig' e meu senhor,
 que hoj' el por mi vive tam sem sabor,
 houv' eu enton tal coita no coraçon
 quando me nembrei del e do seu amor,
 que a morrer houvera por ele enton.

Quand' eu vi esta cinta que m'el leixou,
 chorando com gran coita, e me nembrou
 a corda da camisa que m'el filhou,
 houv' i por el tal coita no coraçon,
 pois mi nembrou, fremosa, u m'emmentou,
 que a morrer houvera por ele enton.

Nunca molher tal coita houv' a sofrer
 com' eu, quando me nembra o gran prazer
 que lh' eu fiz u mi-a cinta veo a cinger:
 creceu-mi tal coita no coraçon
 quand' eu sobi nas torres pelo veer
 que a morrer houvera por ele enton.⁴⁰

A saudade não está nomeada, mas é possível perceber a sensação que ela impõe à amiga que também sofre pela “*coita do coraçon*”. A coita é a dor, o tormento, o pesar, a mágoa, a preocupação, a aflição⁴¹ causadas pela paixão, pela ausência do amor que pode não mais regressar. Além do mais, o amigo lhe deixa a cinta, presente designado *doã* que era dado em sinal do amor e do compromisso com a donzela e que sempre a fará lembrar-se do seu compromisso amoroso, o que suscita, nessa cantiga, ainda mais tristeza e a “*coita no coraçon*”. Tanta é a coita que a amiga sofre “*que a morrer houvera por ele enton*”.

⁴⁰ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 93.

⁴¹ SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: EDUEL, 2009, p. 93.

O sentimento da saudade confunde-se nessa cantiga tanto com a da melancolia, no sentido em que Eduardo Loureço a concebe, conferindo-lhe a percepção do passado como um momento longínquo, como realmente algo transcorrido e acabado, assim como o da nostalgia, o qual traz à imaginação um momento específico decorrido, tal como sugere o primeiro verso “*Quand’ eu sobi nas torres sobe-lo mar*”.

A cantiga, portanto, constrói-se através de uma antítese temporal e visual nascida do desejo de rever o amigo ⁴², dando-nos a plasticidade da sua angústia e do seu anseio revelado pela saudade que, mesmo sem ser nomeada, é o tema central da composição.

Segundo Eduardo Lourenço, poderíamos pensar em uma “História da Saudade”, quando esta é posta em evidência, quando dela se elaboram trabalhos e análises. Para o autor, tal estudo teria sido iniciado com D. Duarte (1433-1438), rei filósofo que elaborou um conjunto de reflexões sobre as “paixões da alma”, dentre as quais se encontra a saudade, a qual descende dos sentidos e pode provocar nojo, tristeza, mas também prazer, ⁴³ o qual se relacionado ao prazer de um momento passado. Para o ensaísta, “com a ajuda dos poetas, a cultura portuguesa irá inscrever-se, com uma espécie de complacência, no círculo da saudade, e Portugal torna-se miticamente a terra da saudade” ⁴⁴, elemento evidenciado com o dito rei que, contudo, como podemos observar com a lírica galego-portuguesa pode ser considerado pioneiro ao refletir sobre tal tema, mas ele já havia sido percebido como pano de fundo das ações humanas quase um século antes.

As barcarolas, portanto, “registraram as relações da sociedade galego-portuguesa com a imagem do oceano, já identificada como ícone da separação entre as mulheres e seus homens, que mais tarde se lançariam ao desbravamento ultramarino”. ⁴⁵ Dessa forma, as emoções podem estar “fora do

⁴² MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 94.

⁴³ GUIMARÃES, Marcella Lopes. *A ensinança de evitar o pecado na prosa de D. João I e D. Duarte*. Revista de História da UPIS, V, 1, 2005, p. 36. Disponível em: <http://www.upis.br/revistavirtual/revistahistoria01.pdf>. Acessado em 19/08/2012.

⁴⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

⁴⁵ SALES, Mariana. “A saudade na voz dos trovadores.” *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, nº14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 50-53, p.50.

texto”, ou seja, fora de quem as canta, pois na realidade tradicional a tristeza e o mar podem ser sinônimos.⁴⁶

Mas não só do trágico nutrem-se os poetas galego-portugueses. Ao passo que a cantiga de Gonçaleanes invoca até a possibilidade da morte, vista por Stephen Reckert como uma premonição da morte do trovador ocorrida na batalha contra os mouros em Granada em 1280, tendo um fim cruel assim como seu companheiro na batalha de Sevilha, Pai Gomes Charinho, num segundo plano é possível identificar um sentimento de esperança de que a amiga verá seu amado mais uma vez.

As cantigas de Martin Codax também sugerem outras relações com a saudade. As cantigas do trovador de Vigo formam uma genial sequência, da qual se percebe as mudanças das sensações experimentadas e infligidas à amiga por conta da ausência do seu amado. Num primeiro momento, concebe-se a chegada da donzela à igreja de Vigo, acompanhada da mãe, irmãs e amigas. No primeiro momento encontra-se feliz e dançando e ainda não tem amigo. No transcorrer da sequência, cuja partitura permaneceu até nós e através dela também podemos notar a mudança de tom conforme a situação da donzela vai se alterando, ela é vista, encontra um amor, o vê partir, perde as esperanças em encontrá-lo novamente e, por fim, se rejubila com o seu retorno, como é possível verificar na última cantiga do conjunto:

Mandad' hei comigo
ca vem meu amigo;
e irei, madr', a Vigo.

Comig' hei mandado
ca vem meu amado;
e irei, madr', a Vigo.
Ca vem meu amigo,
e vem sã' e vivo;
e irei, madr', a Vigo.

⁴⁶ JONES, Fernanda. *Guardiã e confidente: o papel da mãe nos cantares de amigo*. p. 3. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3971.pdf> . Acessado em: 08/09/2012.

Ca vem meu amado,
e vem viv' e são;
e irei, madr', a Vigo.

Ca vem sã' e vivo,
e del-Rei amigo;
e irei, madr', a Vigo.

Ca vem viv' e são,
e del-Rei privado;
e irei, madr', a Vigo. ⁴⁷

Nessa cantiga a amiga fica feliz, pois o seu amado “*vem sã e vivo*”; “*viv' e são*”. Suas preocupações agora se dissipam e com o seu amado pode encontrar-se. A cantiga também traz outra informação, a de que o amigo é privado do rei, ou seja, é seu favorito⁴⁸, seu amigo, revelando a própria hierarquia subjacente aos trovadores, os quais eram, em grande número, da aristocracia e serviam diretamente ao rei, como é o caso do almirante trovador, Pai Gomes Charinho. A sua insígnia

“Almirante do la mar”, [recebido de Dom Sancho, foi um] cargo criado para direção das operações navais contra Sevilha por San Fernando, que para ele nomeou inicialmente Ramón Bonifaz. Charinho foi o quinto ocupante desse alto cargo.

Segundo as *Partidas*, Almirante era o chefe geral da armada, com tanto poder “como si el Rey mesmo hi fueso”. Devia ser de boa linhagem para “tener vergüenza”. “Et seyendo atal debelo el Rey amar mucho et fiarse em él et facerle muy grant honra et mucho de bien”. ⁴⁹

Da mesma forma que as *Partidas* as ordenações afonsinas apontam para a origem nobre do cargo de almirante que deve ser

⁴⁷ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 150.

⁴⁸ SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: EDUEL, 2009, p. 226.

⁴⁹ CUNHA, Ceslo. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, 42-43.

de bom linhagem pera haver vergonça de fazer o que nom deve: des y, que feja fabedor dos feitos do mar, e da terra em tal guifa, que faiba o que houver de fazer em cada hũa parte: e ainda lhe convem, que feja de grande esforço, ca ehta coufa lhe he muito neceffaria para cometer os feitos de grande pefo, e fazer dampno a feus inimigos, e apoderar-fe da gente, que trouver; porque ainda que os que forem com ele fejam boos, fempre haverám mefter correiçom: outro fu deve fer muito graado, e liberal, porque faiba bem partir o que houver com aquelles, que o houverem d'ajudar, e fervir: e fobre totalas outras coufas lhe convem principalmente feer leal de guifa, que faiba guardar noffo ferviço, e fy meefmo de nom fazer coufa, que lhe ma efte.⁵⁰

Dadas as informações da atitude que corresponde à função de almirante, não é surpresa encontrar nas cantigas do almirante-trovador referências à questão militar, para a qual o mar se constituía como um grande aliado na guerra de Reconquista, cabendo a Portucale assegurar a vigilância marítima, uma vez que Leão não possuía defesa pelo mar. As próprias conquistas de Lisboa (1147), Silves (1189) e Alcácer do Sal (1217) frente aos mouros foi proporcionada pela atividade militar marítima.

Assim, como prática por muito tempo constante na Península Ibérica, as menções às guerras não deixaram de se constituir como um mote profícuo nas cantigas de amigo, como pode ser verificado na seguinte cantiga de Charinho:

As froles do meu amigo
briosas vam no navio;
e vam-s' as frores
daqui bem com meus amores:
idas son as frores
daqui bem com meus amores.

As flores do meu amado
briosas vam em o barco;
e vam-s' as frores
daqui bem com meus amores:
idas son as frores
daqui bem com meus amores.

⁵⁰ *Ordenações afonsinas*. Livro I, título LIII, p. 321. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/>. Acessado em 07/09/2012.

Briosas vam no navio
 para chegar ao ferido;
 e vam-s' as frores
 daqui bem com meus amores:
 idas son as frores
 daqui bem com meus amores.

Briosas vam em o barco
 para chegar ao fossado;
 e vam-'s as frores
 daqui bem com meus amores:
 idas son as frores
 daqui bem com meus amores.

Para chegar ao ferido
 servir-mi, corpo velido;
 e vam-s' as frores
 daqui bem com meus amores:
 idas son as frores
 daqui bem com meus amores.

Para chegar ao fossado
 servir-mi, corpo loadado;
 e vam-s' as frores
 daqui bem com meus amores:
 idas son as frores
 daqui bem com meus amores.⁵¹

A menção à guerra fica a cargo das referências ao fossado (campanha) e ao ferido (cerco). Nesta cantiga, portanto, a donzela vê partir o barco que leva seu amigo à batalha. Da mesma forma, as flores também simbolizam a

⁵¹ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 138.

partida para a guerra, pois faz alusão àquelas que os soldados levavam à festa de maio, época da partida para a luta contra os mouros. Essas festas também podem ser compreendidas como a celebração da alegria que é levada embora pelos barcos junto com os soldados e com os amores.

Segundo Reckert, esta poesia do almirante-trovador é ambígua, pois demonstra seu entusiasmo de marinheiro, o qual contagia sua amiga que se orgulha da posição de seu amado, mas também revela “a inevitável saudade sem a qual seria de todo anómala no ambiente do cancionero de amigo”.⁵²

O entusiasmo do marinheiro pode ser compreendido como um artifício de Charinho para valorizar e até mesmo incentivar seus companheiros de profissão, bravos homens que vão à luta pelo seu rei, o que aponta para mais uma ambiguidade, visto tal trovador empreender severas críticas à guerra e ao soberano. Em uma cantiga de maldizer, ele compara o mar ao rei, sendo ambos responsáveis pelos destinos do homem, sendo ele benfazejo ou não, demonstrando uma crítica não muito velada ao monarca:

De quantas cousas eno mundo som,
non vejo eu bem qual podem semelhar
al rei de Castela e de Leon
se [non] ua qual vos direi: o mar!
O mar semelha muit' aqieste Rei;
e d' aqui em deante vos direi
em quaes coisas, segundo razom:
[...]
E da mansedume vos quero dizer
do mar: non há cont', e nunca será
bravo nem sanhudo, se lh'o fazer
outro non fezer; e sofrer-vos-á
toda-las cousas; mais, s'é em desdém,

⁵² MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 140.

ou per ventura algum louco tem,
com gram tormenta o fará morrer

Estas manhas, segundo [é] meu sem,
que o mar há, há el rei E por em
se semelham, que' -no bem entender ⁵³

Acredita-se que Pai Gomes Charinho tenha frequentado a corte de Afonso X, mas nela não exerceu uma posição de destaque. Seu cargo de almirante veio posteriormente a 1285, período em que o mar aparece de forma mais intensa em suas cantigas. Porém tal cargo não o defendeu de um final trágico. Em 1295, sob o reinado de D. Fernando IV, foi assassinado.

Outra cantiga de Charinho também poderia fazer menção à guerra, através do padroeiro da luta contra os infiéis, Santiago:

Ai Santiago, padron sabido, ⁵⁴
vós mi adugades⁵⁵ o meu amigo!
Sobre o mar vem quem frores d' amor tem:
mirarei, madr', as torres de Geén.

Ai Santiago, padron provado,
vós mi adugades o meu amado!
Sobre mar vem quem frores d' amor tem:
Mirarei, madr', as torres de Geén. ⁵⁶

⁵³ Disponível: em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=424&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

⁵⁴ Padroeiro reconhecido.

⁵⁵ Trazei-me.

⁵⁶ Disponível: em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=424&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

Aqui parece ocorrer uma invocação de Santiago, cujo corpo teria sido transferido milagrosamente para a Galícia, mais precisamente em Compostela, transformando-se em local de peregrinação.

“Na cantiga de Paay Gomez Charinho, ele pode ter sido invocado tanto por ser um símbolo da luta contra os infiéis – o que indicaria que o amigo partiu como um cruzado – quanto por ser um santo pescador e, portanto, protetor dos homens do mar”.⁵⁷

As situações enunciadas nas cantigas nos remetem às ações reais das quais o mar pode ser considerado como um dos protagonistas. Da ação militar marítima na época da Reconquista, seguiu-se uma ocupação do território de forma mais intensa, além do desenvolvimento econômico proporcionado pelas atividades marinhas. Assim, há um aumento das populações ribeirinhas, sobretudo após as conquistas de Lisboa e Sevilha, e se tem o desenvolvimento da exploração da pesca, da extração do sal, da navegação de cabotagem e a intensificação do comércio exterior, fazendo com que Portugal transforme-se de um condado rural para, no governo de D. Pedro I (1357-1367), em um reino comercial e marítimo⁵⁸, contribuindo para a construção de uma identidade ligada ao mar.

Tal perspectiva transmite a ideia de que o desenvolvimento econômico português, ligado à atividade marítima é tardio, diferente do que apontam estudos desenvolvidos por volta dos anos de 1930 (talvez influenciados pelos *Annales*), os quais possibilitam interpretar a economia de Portugal e, conseqüentemente, a relação deste com o mar, de forma distinta e mais dinâmica. Anterior a essa data determinava-se a agricultura como força motriz da economia portuguesa. Contudo, com os trabalhos de António Sérgio e Jaime Cortesão, verifica-se que a ligação de Portugal com o mar se coloca como superior ao da atividade agrícola, concedendo à economia traços fortemente marítimos desde o século X como atestam documentos sobre a exploração do sal, produto extremamente importante tanto para a alimentação como para trocas comerciais e, ainda, pelo fato de ser utilizado como moeda.

⁵⁷ SALES, Mariana. “A saudade na voz dos trovadores.” *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, nº14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 50-53, p.52

⁵⁸ MONTEIRO, Saturnino. *Batalhas e combates da marinha portuguesa*. Volume 1. 1139-1521. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989, p. 10.

António Sérgio em *História de Portugal* afirma com veemência que o que permitiu a Portugal “prosperar no mundo não foi a terra pela sua agricultura, mas sim a exploração do mar: o sal, a pesca, o comércio marítimo”⁵⁹, salientando que a exploração dos produtos marítimos era soberana no período medieval. Ou seja, segundo o autor, a prosperidade portuguesa, desde tempos remotos, provém do mar.

Em consonância a esse pensamento, e um pouco além dele, Jaime Cortesão, em *História do regime republicano em Portugal*, relaciona a atividade marítima com a construção da nacionalidade portuguesa, sugerindo, portanto, a soberania do mar sobre as demais bases econômicas. Segundo ele, “a atividade marítima está não só nas raízes da nacionalidade, donde sobe como a seiva para o tronco, mas é como que a linha medular que dá vigor e unidade a toda a sua história”⁶⁰.

Para Cortesão as vantagens geográficas oferecidas pelo litoral português, com a abundância dos seus abrigos, a penetração do mar nos seus estuários, o número dos portos que se dedicavam ao comércio marítimo, favoreciam e condicionavam na Idade Média o povoamento e a atividade econômica.⁶¹

Contudo, Joaquim Veríssimo Serrão define a economia portuguesa no período medieval como agro-marítima, uma vez que a atividade marítima existia com o fim de obter produtos essenciais agrícolas.

Em troca da cortiça, couros e produtos alimentares, como as frutas, o vinho, o azeite, o sal e o mel, Portugal receia tecidos, objetos metálicos e, sobretudo, os cereais para acorrer ao sustento das populações. Houve sempre no Reino uma penúria frumentária que obrigava os nossos mercadores a obter trigo, cevada e pão nos celeiros da Europa atlântica.⁶²

O autor ainda salienta, com base nos estudos de uma geografia científica de Orlando Ribeiro, que Portugal foi constituído a partir da mescla de três regiões básicas:

⁵⁹ RAU, Virgínia. *Estudos sobre a história do sal português*. Lisboa: Editorial Presença, s/d, p. 24.

⁶⁰ Idem, p. 23.

⁶¹ Idem.

⁶² SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Verbo: Lisboa, 1979, p. 20.

o Norte atlântico, abrangendo o litoral do Minho ao Sado; o Nordeste transmontano, ligando as zonas de Trás-os-Montes e da Beira serrana até o curso do Tejo; e o Sul mediterrânico, englobando as províncias meridionais do País. O sistema orográfico e a rede fluvial criaram diferentes condições de terreno e de clima. Daí que as formas de vida, os tipos de cultura, as áreas florestais e a densidade de população variem quase radicalmente nas três zonas que formam a manta geográfica de Portugal. O que permite concluir que o País contém duas partes fortemente agrícolas, ainda que distintas pela natureza e revestimento da terra, e uma outra que quase sempre buscou a exploração marítima para as formas potenciais de um povo confinado à ruralidade do seu território.⁶³

Dessa forma, como aponta José Mattoso, a zona litorânea funciona como o elo entre de comunicação entre o Norte o Sul, além de ser o local de convergência populacional, pois

aí se misturam as gentes, por aí, passa as correntes migratórias, os exércitos, os clérigos, os mercadores, aí afluem as gentes das montanhas, esfomeadas, para pilharem ou para fugirem aos rigores da natureza. Daí partem, também, desde que as funções econômicas das cidades se fortalecem, os tentáculos da sua influência econômica, militar e política.⁶⁴

Além da tarefa de unir regiões diferentes do reino e suas respectivas atividades básicas, fato que contribui para a complementaridade e estímulo entre elas, o litoral português era passagem obrigatória daqueles que partiam do Mediterrâneo para o Atlântico, onde existia a cabotagem que contribuía para a circulação de produtos e pessoas, proporcionando o desenvolvimento econômico, cultural e social. O Atlântico, a partir do século XIII, ganha maiores dimensões, uma vez que, a atividade nele desenvolvida era restrita à costa do norte da Península Ibérica, auferindo após essa data, a costa do sul da referida Península, além de desbravar pelo estreito de Gibraltar, adentrando ao Mediterrâneo, o que gera mais trocas comerciais, culturais e pessoais.

Além da atividade marítima, a atividade fluvial, sobretudo a desenvolvida no Tejo, também é de suma importância, uma vez que contribuía para promover a conexão entre as diferentes regiões do reino e as suas atividades.

“Pelo Tejo, o Portugal marítimo abraça o Portugal agrícola, fundindo numa as duas fisionomias típicas da Nação”. O maior rio da

⁶³ Idem, p. 18-19.

⁶⁴ MATTOSO, José. *A formação da nacionalidade*. In: História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII-XIV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d. pp. 9-22, p. 21.

Península surgia assim como a coluna vertebral do organismo português, separando duas regiões distintas, um Norte agarrado à terra e um Sul em busca dos caminhos do mar.⁶⁵

A despeito da pouca documentação existente sobre algumas atividades marítimas, como a exploração do sal, cujos relatos são mais intensos a partir do século XIII, é inegável a importância do mar para a economia portuguesa, assim como para a dominação e povoação do território.

A criação das cidades marítimas é deste modo o resultado de um movimento contínuo de produção direccionado da periferia para o litoral, quando esta função não é assumida pelos aglomerados urbanos já existentes que, na altura do desaparecimento do mundo romano e da sua ocupação pelos Árabes, tinham perdido a sua função anterior. Sem um imperativo geográfico que lhe indicasse o caminho do resto da Península e que o incitasse a trazer para trás a sua produção, o mar afirmou-se assim para o país como a continuação da estrada escavada nas ravinas das montanhas pelos cursos de água impetuosos que, reunindo-se através das planícies, formavam em seguida rios. A reconquista sobre os Árabes de além-mar, que tinham ocupado esta vertente da Península mais como administradores do que como invasores e tal como a tinha deixado a decadência romana – decadência simultaneamente política, económica e de organização social – operou-se assim obedecendo a destinos geográficos naturais, criando uma nação bem diferenciada dos outros países da Península (à excepção da Galiza, de onde partiu) e revelando as tendências que estes mesmos destinos lhe imprimiam.⁶⁶

As considerações feitas mostram, portanto, o papel real do mar para os medievos, substrato no qual os trovadores sedimentaram sua poesia, que conferiu ao mar significado poético, bem como a possibilidade de visualizar as interligações entre as esferas política, económica e social e cultural.

Em contrapartida, ao mar também recaía o desamparo, como ocorre na seguinte cantiga de Martin Codax:

Ai ondas que eu vim veer,
se me saberdes dizer,

⁶⁵ Idem, p. 18.

⁶⁶ SIMÕES, VEIGA A. *Portugal, a Flandres e os primórdios do capitalismo moderno*. Conferência proferida em 29 de Fevereiro de 1932 no Instituto de Altos Estudos de Bruxelas. Publicada em separata da Revue Economique International, Bruxelas, Goemaere, 1933, p. 3. Disponível em: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/documentacao.asp?tab=2&aut=SIM%D5ES,%20Alberto%20Veiga>. Acessado em 21/09/2012.

porque tarda meu amigo
sem mi?

Ai ondas que eu vim mirar,
se mi saberedes contar
porque tarda meu amigo
sem mi? ⁶⁷

Em relação às demais cantigas do trovador de Vigo, esta é concisa nas *cobras*, mas passa o recado ao qual se propõe, isto é, o questionamento que faz às ondas do mar “*porque tarda meu amigo*”. Tal cantiga, fazendo parte de uma sequência em que se pretende contar os momentos pelos quais a donzela passou nas praias de Vigo, encaixa-se no momento em que ela espera o regresso do seu amado que tarda em retornar. Nas cantigas não há o relato dos monstros marinhos tão bem conhecidos da literatura. Aqui o monstro é suprimido verbalmente, mas paira nas entrelinhas que sua forma é constituída pelo medo de que o mar carregue consigo o amado e não o devolva aos braços da sua amada, que espera ao lado da saudade e da angústia. Através da musicalidade da cantiga é possível observar a gradação, a modificação dos tons, os quais possibilitam a percepção das transformações vivenciadas pela amiga em relação à situação do seu amado, sendo esta a responsável pela sensação da amargura e apreensão. Nesta cantiga a amiga “dissipa-se já sem esperança, levada pelo vento e as ondas”. ⁶⁸

As cantigas de amigo galego-portuguesas nos transmitem o que permeia a realidade e o imaginário pertinente ao contexto da relação de um povo que sobrevive e articula ações e reações por meio do ambiente marítimo. O papel do mar incide sobre os domínios do sentimento amoroso, do sentimento político e do sentimento de identidade que pode sugerir um início da configuração de uma individualidade.

Partindo, pois, do universo real das ações dos medievos, fazendo diferentes esferas interagirem através das suas performances, as cantigas,

⁶⁷ MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d, p. 162.

⁶⁸ Idem.

além de nos fornecerem substratos para a compreensão da produção cultural e seu sentido, também auxiliam no entendimento das representações sociais das quais são veículo, uma vez que o seu mundo se constitui através de “micropoderes que fazem da poesia dos trovadores uma verdadeira ‘arena trovadoresca’”⁶⁹. Dessa forma, qualquer e toda ação poderia se transformar num mote para a representação poética das cantigas, adquirindo diferentes e novos sentidos.

⁶⁹ BARROS, José D'Assunção. *“Trovador”: disputas e tensões sociais dentro e fora da palavra*. Letras – PUC Campinas, vol. 2, nº2, jul/dez 2007, p.49-70, p. 50.

Capítulo 4

Entre a poesia andaluza e o mar de Dom Dinis, a construção da identidade portuguesa

Como afirma Manuel Villaverde Cabral ¹, a questão de identidades, seja ela relacionada a um grupo social ou a uma nação é extremamente complexa, visto o fato de suscitar indagações de diferentes aspectos e abordagens. No que diz respeito a Portugal, tal complexidade existe já na formação do reino que se entrelaça com as venturas e desventuras deflagradas no contexto, ao mesmo tempo, conturbado e rico da Península Ibérica.

Tal conturbação e riqueza se dão pelo fato de os reinos dessa península terem sido forjados por meio de um caleidoscópio cultural e de intensas disputas de território entre muçulmanos e cristãos, em que atuaram a pena e a espada. Esta cingiu, ao lado dos peninsulares contra os mouros, a sua lâmina, eliminando o perigo e conquistando, aos poucos, o território. Vencido o perigo, a espada, sem motivos para ser alçada nas terras conquistadas, foi encontrar um novo destino. Portugal encontrou no continente ao sul razão e vazão para a atividade bélica tão presente em sua história.

Entretanto, não é a característica bélica que é ressaltada quando tentamos definir a identidade portuguesa. Como mencionado nos capítulos anteriores, a primeira referência quando se pensa em Portugal é a do pioneirismo ultramarino que, como vimos, teve suas bases em tempos muito longínquos às denominadas grandes navegações, dando-lhes “suporte” histórico através, sobretudo, da ação de Dom Dinis.

O rei lavrador, e também poeta, como sugere a cantiga de Zorro analisada no terceiro capítulo, *En Lixboa sobre o mar*, foi o responsável pelo desenvolvimento da atividade náutica com o lavramento das barcas sobre o mar e também com a “importação” de especialistas dessa empresa como demonstra a assinatura de contrato com o genovês Manuel Pessanha. Não é de estranhar, portanto, que a atividade marítima, desenvolvida ao longo de séculos e, posteriormente, transformada em um aspecto que identifica uma

¹ CABRAL, Manuel Villaverde. *A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevância*. DADOS – *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, Vol. 46, no 3, 2003, pp. 513 a 533. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/dados/v46n3/a04v46n3.pdf>. Acessado em: 01/04/2012.

nação, um povo, seja o mote que embala o ritmo da produção cultural galego-portuguesa do século XIII.

Antes, entretanto, de nos atermos às ações do rei trovador em relação à atividade marítima, é necessário analisar alguns aspectos do mosaico cultural que contribui para a original formação da Península Ibérica, o qual não pode deixar de ser citado também no contexto da produção lírica galego-portuguesa.

No primeiro capítulo, mencionamos alguns questionamentos da historiografia acerca das influências que permeiam a produção das cantigas de amigo galego-portuguesas. Longe de tentar resolver a questão, mas, talvez, suscitando mais questionamentos, é impossível deixar de relacionar essas composições com as desenvolvidas no seio da cultura muçulmana que esteve vivamente presente na Península Ibérica, sobretudo na região de Al-Andaluz, na qual a presença árabe se fez presente através dos emirados, califados e, posteriormente, das taifas.

Nessa região, o árabe já foi a

língua erudita e literária do Sul da Península, enquanto o Norte e os cristãos conservavam o latim como língua escrita; porém a língua falada, ou *romance*, devia facilitar as relações quotidianas e o comércio entre uns e outros. A partir de meados do século IX, poetas, letrados, músicos, estudantes intelectuais, tomaram o caminho de Bagdade para completar a sua formação e adotaram os modelos literários constrangedores que ali se ensinavam. Mas na mesma época a construção da grande mesquita de Córdoba estava confiada a mestres-de-obras cristãos que, retomando as técnicas tradicionais, misturavam os materiais já utilizados antes e o recurso sistemático ao arco elevado, herança visigótica.²

Percebe-se, portanto, que, salvo os momentos de luta, cristãos e muçulmanos encontraram formas pacíficas de convivência, as quais naturalmente poderiam contribuir para a troca de experiências culturais. Levando em consideração a diferença entre os períodos de apogeu cultural de Al-Andaluz, que permeia os séculos X e XI, e da produção das cantigas galego-portuguesas do século XIII, e a constante mobilidade exercida no período medieval, é possível deduzir um trânsito poético.

² RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Editorial Estampa: Lisboa, 1995, p. 68.

Da mesma forma que o palácio de Córdoba agregava tanto os atores da esfera política quanto os da esfera cultural, como músicos, poetas, letrados, as cortes portuguesas posteriores, sobretudo as de Afonso III e Dom Dinis também participaram de uma política agregadora desses dois âmbitos concomitante ao processo de centralização do poder.

Um dos fatores da cultura muçulmana que pode ter influenciado a poesia galego-portuguesa é a concepção da figura feminina. Como vimos no segundo capítulo, as características da cantiga de amigo são: o cantar na voz feminina e a referência ao seu mundo. Também pudemos observar a diferença de perspectiva em relação à mulher no tocante ao universo português e provençal. Cada qual revela uma especificidade acerca da figura da mulher e como ela é representada.

No mundo peninsular muçulmano não era estranha a erudição das mulheres. Elas também aparecem representadas na literatura da época, como as *jarchas*, composições líricas de autores anônimos, produzidas entre os séculos XI e XIII. Escritas em romance, são breves estrofes que finalizam as *muwassaha*.

Según el testimonio doble de Aben Bassâm (natural de Santarem, escribía en Sevilla, 1109) y de Aben Khaldún (nacido en Túnez, 1332; muerto en 1406) el inventor de la muwassaha fue un poeta andaluz, llamado Mucáddam ben Muafa el Cabrí, el ciego, esto es un ciego natural de Cabra en la región de Córdoba, el cual vivía en tiempos del emir Abdallah, o sea entre 888 y 912.[...]

La muwassaha inventada por Mucáddam estaba compuesta, según Aben Bassâm, en versos cortos o hemistiquios y en metro descuidado, « usando habla popular y un lenguaje aljamí (= extranjero; esto es, el romance del sur de España), que él llamó markaz (= apoyo, estribo, estribillo) ; sobre este markaz componía Mucáddam la muwassaha, sin ninguna conexión y sin hemistiquios » (o sea en versos cortos, no divididos por la cesura).³

As *muwassahas*, criações híbridas entre a cultura oriental e ocidental, assim como as cantigas de amigo galego-portuguesas, eram destinadas para serem cantadas diante de um público, sendo acompanhadas de instrumentos como a flauta, o tambor e castanholas. O tema cantado nessas composições,

³ Menéndez Pidal, Ramón. Poesía árabe y poesía europea. In: Bulletin Hispanique. Tome 40, N°4, 1938. pp. 337-423. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1938_num_40_4_2825. Acessado em: 19/01/2013.

segundo Menéndez Pidal, parece ter destoadado dos temas propriamente árabes, como viagens por regiões desérticas, a vida nômade, o camelo, para ser influenciado por temas que seriam tipicamente dos cristãos ibéricos, como o amor, o enlace amoroso do próprio poeta, o elogio a uma personagem que inspira o poeta ou o seu amor.

A mudança do foco temático também pode ser analisada sob o ponto de vista da mudança de vida diante do novo contexto em que se vive. A vida nômade e tribal do Oriente, na época em que esse Oriente chegou à Península, é substituída por uma vida cortesã no Ocidente, para a qual também no Oriente haveria de evoluir. Além da forma de vida, os interesses, a cotidianidade, as relações pessoais e sociais se modificam, contribuindo para a alteração da temática literária que, além de ter fundamentos na nova prática de vida, também tem como objetivo agradar àqueles que a praticam, sobretudo, os príncipes que encarnam um novo ideal de vida, não mais ligado ao deserto, mas sim à cultura urbana.

Dessa forma, a partir do século X surgem composições cujos temas

gravitavam em torno do “erótico (nasib) convertido em gazal” ou verso amatório; panegírico (madih), “com cierta posibilidad de trueque por autoexaltación (faxr)”; a elegia, a sátira e uma série de descrições de sucessos do poeta, que vieram substituir as narrativas sobre o deserto.⁴

Diante do panorama da Península Ibérica nesse período, é complexo atribuir de forma taxativa e definida quais temas têm a sua gênese em determinada expressão cultural. O fato é que as manifestações culturais daquele momento se mesclaram,

poetas, juglares y músicos musulmanes viajaban assiduamente a tierras cristianas – no únicamente hispanas -, donde sua arte era muy apreciado. Nada impede suponer que el intercambio cultural entre al-Ándalus y la Europa Cristiana se produjera en ambas direcciones.⁵

⁴ SOARES, Marina Juliana de Oliveira. *Noites de Alandalus: uma leitura sobre a representação feminina e sexual nas Kharjat*. Caderno Espaço Feminino, v.18, n.2, Ago./Dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/264/745>. Acessado em: 18/01/2013, p. 256.

⁵ BAÑOS, Pedro Martín. *El enigma de las jarchas*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2161740.pdf, p. 19. Acessado em: 18/01/2013.

Se é complexa a tentativa de estabelecer a origem tanto formal quanto temática das literaturas do período, na qual se inserem a produção literária galego-portuguesa, é impossível deixar de reconhecer certa relação existente entre as *jarchas* e as cantigas de amigo, no tocante à referência à figura feminina, especificamente a da mãe.

No segundo capítulo, abordamos justamente esse aspecto, trazendo algumas interpretações, como a de Paulo Roberto Sodré, sobre o papel social da mulher enquanto mãe na sociedade medieval portuguesa. Diante dos testemunhos e da legislação referente à figura feminina, defendemos a ideia de que a referência à mãe nas cantigas de amigo não se resume apenas a um recurso literário, apesar de também ter essa faceta que, pode ter sua inspiração nas *jarchas*, como podemos observar nesses exemplos ⁶:

Jarcha 1

ya mama tanto lebo	¡ Oh madre, tanto soporto
de al-wa'di de al-bugag	de promessa (y) de subterfúgios!
da'i hagra man qati'	Deja (permite) el romper de quien
fa-al-qat'u fi samag	embarazado calla,
	pues la separación es algo malo.

Jarcha 2

ya mam(m)a si no lesa al-ginna	Oh madre, si no cesa la locura (de amor),
allora mor(r)ey	enseguida moriré.
traïde hamrî min al-hâgib	Traed mi vino de (casa de) el hagib,
'asà sanarey	acaso sanaré..

Jarcha 3

yâ mamma mio al-habîbi	¡Oh madre, mi amigo
bay-sê e no me tornade	se va y no vuelve!
gar ke fareyo yâ mamma	Dime qué haré, madre,
in no mio 'ina' lesade	si mi pena no afloja.

⁶ Disponível em: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo11/Jarchas/jar_11si.html.
19/01/2013.

Acessado em:

Nesses três exemplos, a mãe aparece como confidente da tristeza amorosa da filha, como sugere a terceira *jarcha* que faz referência ao amigo que irá se ausentar e, segundo o pensamento da sua amada, não regressará. A temática da ausência pode ser compreendida se levarmos em consideração o contexto bélico da Península Ibérica. Independente da religião ou cultura, os povos dessa região, por um longo período, compartilharam do sentimento da ausência e da tristeza por ela causadas, uma vez que os homens dessas terras por muito tempo se ausentavam devido às campanhas militares, às peregrinações ou à busca pela aventura.

No entanto, apesar de um contexto particularmente comum, não podemos compreendê-lo como sendo homogêneo. A temática das *jarchas* pode, num primeiro momento, ter influenciado a produção das cantigas de amigo, da mesma forma que a lírica provençal tenha exercido inspiração para a produção tanto da expressão literária galego-portuguesa quanto da andaluza, entre outras. Porém, cada qual se adapta à sua realidade que ultrapassa o que têm em comum com o restante da Península e outras regiões. O sentimento da dor causado pela ausência; o sentimento da dor causado pela expectativa da morte e, portanto, da ausência eterna; o sentimento amoroso e a necessidade de ter um confidente para dar vazão a todas essas emoções podem ser compreendidos como universais, independente da região, etnia ou época vivida; contudo a forma de expressão se diferencia, pois a forma de vivenciar e de sentir são diferentes. O confidente se diferencia.

A mãe permanece, tanto nas obras andaluzas, quanto nas galego-portuguesas. Inclusive, há alguns estudiosos que denominam essas composições como

“cancioncillas de amigo” mozárabes; esto es, como lamentos femininos por la ausencia del amado, quejas de amor dolorido análogas a las documentadas (com posterioridade) a lo largo y a ancho de toda la Romania: desde las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas y los *villancicos* castellanos, hasta los *refrains* y *chansos de femme* franceses o los *strambotti* italianos. Menéndez Pidal (1951) y Gangutia Elícegui (1972) exploraron las raíces grecolatinas de este tipo de lírica popular feenina, presente asimismo, por influjo románico-mediterráneo, en la tradición popular norteafricana contemporánea (Monroe, 1976). El panorama se amplió incluso a toda Europa, con la comparación de las *jarchas* y las *Frauenlieder* germánicas. De entre todo este universo lírico femenino europeo, las *jarchas*, se nos disse, sobresalen no sólo por su prioridade cronológica, sino también por um certo tono delicado e íntimo: el que crea la comunicación de las

penas amorosas a las figuras confidentes de la madre o las Hermanas. Para los romanistas, este rasgo es plenamente hispánico – se encuentra también en las *cantigas de amigo* y los *villancicos* -, y contrasta con la lírica ultrapirenaica, em la que es más frecuente la figura de la malmaridada que la de la doncella enamorada, y en la que la madre es más bien represora que partícipe de los amores.⁷

A despeito das semelhanças entre as composições moçárabes e galego-portuguesas, é possível notar algumas diferenciações, como a insurgência de outros personagens e outras temáticas, ainda que façam referência ou clamem pela mãe. Naquelas, como pode ser percebido na segunda *jarcha* acima citada e na que será a seguir, além da mãe, o vinho é pedido, aparentemente, para confortar:

ya mam(m)a si no lesa al- ginna
 allora mor(r)ey
 traïde el mio bino min ga'far
 'asà sanarey

Oh madre, si no cesa la locura (de amor),
 enseguida moriré.
 Traed mi vino de (casa de) Ga'far,
 acaso sanaré.⁸

Apesar de breve, é possível perceber que as composições são passionais, pois, além da necessidade de recorrer à mãe para desabafar a angústia da perda do amigo, o amor é relacionado à loucura e sem ele perde-se o sentido da vida. A separação do amigo, a sua ausência é vista como uma tortura.

Nas cantigas de amigo galego-portuguesas essa loucura de amor pode ser relacionada à *coita*, a qual é expressa também como um desespero, mas é um desespero mais velado, ou melhor, metafórico, que entrelaça dois tipos de desejo, como sugere a cantiga de Meendinho, já abordada em capítulos

⁷ BAÑOS, Pedro Martín. *El enigma de las jarchas*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2161740.pdf, p. 24. Acessado em: 18/01/2013.

⁸ Disponíveis em: http://www.hsaugsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo11/Jarchas/jar_11si.html. Acessado em: 19/01/2013.

anteriores. Há nessa cantiga o frenesi entre o desejo de não se afogar e o desejo de se afogar, não no mar, mas no amor do amigo. A expressividade feminina em relação ao amor se dá em consonância com a expressividade do próprio mar, o qual inspira medo e atração, da mesma forma que a entrega amorosa.

A referência à sexualidade feminina é representada de forma metafórica, mas é afirmada, é reconhecida. Segundo Marina Soares, o discurso sobre a mulher, seus encantos e sua sexualidade era demasiado recorrente nas *jarchas*, quiçá inédito⁹. Ou seja, para a autora a representação da sexualidade feminina poderia ter sua gênese na poesia andaluza e daí ter seguido para outras regiões.

A mulher representada nas *jarchas*, assim como nas cantigas de amigo, pode suscitar questionamentos acerca da fundamentação da sua representação, no sentido moral e social do contexto em que elas viviam. A mulher da literatura andaluza é afeita à sexualidade e ao vinho. Será uma crítica moral ou uma representação da realidade? A mesma pergunta pode ser feita à literatura galego-portuguesa, que também representa a mulher como um ser ativo, cujas características nem sempre eram concebidas na realidade, como podemos observar nas legislações da época, apesar delas permitirem algumas brechas para a atividade feminina.

De fato, é possível identificar inúmeros elementos que corroboram com a proximidade entre as *jarchas* e as cantigas de amigo galego-portuguesas. Entretanto, também é possível verificar as mudanças desenvolvidas no contexto galego e português, como podem ser citadas as barcarolas que, podendo ter assumido o tema da voz lírica feminina e da representação do seu universo da poesia andaluza, construiu, de certa forma, outro gênero literário, consonante com o ambiente do qual e para qual era destinado.

Como mencionamos nos capítulos anteriores, a originalidade das barcarolas consiste na relação entre o universo feminino e a referência marítima ou fluvial. O elemento fluvial também é representado na poesia andaluza, mas não da forma como se encontra na poesia galego-portuguesa, a

⁹ SOARES, Marina Juliana de Oliveira. *Noites de Alandalus: uma leitura sobre a representação feminina e sexual nas Kharjat*. Caderno Espaço Feminino, v.18, n.2, Ago./Dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/264/745>. Acessado em: 18/01/2013, p. 257.

qual entrelaça os sentimentos da amiga com os movimentos do mar ou com a significância da presença do mar ou do rio, como podemos observar na cantiga de Meendinho.

Outra diferenciação que podemos observar é a existência de poesias que revelam aspectos tipicamente masculinos e, ainda assim, nos seus versos finais bradam pelo conforto da presença materna:

Eu só quero que me fales
de cantigas e de vinho
deixa lá, tu não te rales
Deus perdoa o descaminho!

I

deixa essa gente vã,
de promessas e intrigas.
ela já não conta nada
pois o meu maior afã
é beber minha golada
nesta tarde tão louçã
ao som de belas cantigas.

II

eu te peço, chuva, rega
a casa junto ao rio!
minha gratidão te chega.
assim, lá nos pátios seus,
eu vou poder ostentar
a sorte que me deu Deus
com ouro a tilintar.

III

a luz faz o elogio
desse rei vitorioso
cujo louvor tão famoso,

seja no inverno ou no estio,
 eu entoo em homenagem
 como pássaro mavioso
 posto em glória na ramagem.

IV

é um rei que sempre adoça
 tristezas e amargura,
 a justiça é meta sua.
 na noite, que a desventura
 infindável faz parecer,
 ele é mesmo como a lua
 que nos guia o recolher.

V

a guerra vil e obscena
 é que inspira a cantilena
 de quem se fina de pena:
eu assim não estou bem,
me sinto desesperar,
que farei? Vem minha mãe,
*que não paro de chorar.*¹⁰

Essa é uma belíssima composição, não apenas pelo sentimento que ela transmite, mas também pela conexão de componentes da qual ela mesma se nutre. Interessante pensar na capacidade que os homens da realeza tinham em transmitir tão belos sentimentos e em tão belas formas. Esta é uma obra de Al-Mu'tamid (Beja - 1040), filho de um rei que decorava seus jardins com as caveiras de seus inimigos e, talvez, por esse detalhe e por ter executado um dos filhos, a história o julgará como cruel.¹¹ Entretanto, sua corte era ricamente frequentada, dando ao herdeiro real suprimentos para o desenvolvimento do gosto artístico.

¹⁰ ALVES, Adalberto. *Al-Mu'tamid. Poeta do destino*. Assírio e Alvim: Lisboa, 1996.

¹¹ Idem, p. 14.

Da sua poesia extrai-se a sua melhor biografia, pois era “transbordante de sinceridade, é espelho transparente da sua própria alma, ora vitoriosa, ora derrotada, ora apaixonada, ora irônica, ora amargurada”.¹² Muitos poemas escreveu para celebrar o amor a várias mulheres, porém, como se percebe na cantiga acima, o que ele canta é a guerra, ou melhor, ele canta a justiça que a guerra concede. Ou seja, a guerra é vil, mas é necessária para a aquisição de dignidade diante dos inimigos.

Mas esse poema também canta a si mesmo e ao vinho. Como os trechos abordados anteriormente, o vinho parece ser um importante referencial para os que viviam em Al-Andaluz. Essa pode ser considerada como uma das transformações transcorridas ao longo dos anos que contribuíram para diferenciar a poesia andaluza da poesia galego-portuguesa, que daquela teria tirado suas primeiras inspirações. A mãe continuará presente na composição, mas num contexto ao lado do componente marinho.

No que diz respeito à poesia hispano-árabe, o rio e a natureza são apreciados, porém não da mesma forma como o são na poesia galego-portuguesa, como podemos observar na obra de Ibn Ammâr, grão-vizir de Al-Mu'tamid:

o curso do regato vai fluindo
tal como seu dorso vai luzindo.
o vento poente o véu tirou
e o segredo da desgraça desvendou

como se na espuma estivessem,
em pânico, as águas prisioneiras
e num tropel elas quisessem
do lago se tornarem companheiras.

fere-se nas arestas do rochedo
de cada vez que sobre ele passa
e vai murmurando como a medo

¹² Ibidem, p. 15.

o queixume de quem sofre dores.

em suas margens bebemos pela taça.
era tempo de beber e de mais nada
mas os olhos do copeiro, na rodada,
eram os mais embriagadores.

a esta d'alva toda iluminada
apareceu, qual batedor
que ao ter a soldadesca orientada,
informasse o chefe, seu senhor.¹³

Nessa composição já não há a referência à figura da mãe ou a qualquer outra figura feminina, mas a presença da imagem do regato fluindo e das espumas em pânico sugerem não só a observação real de um regato, em cujas margens os homens descansam e bebem, mas também podem ser concebidos como artifícios metafóricos sobre os sentimentos do próprio poeta.

Ainda que haja a correlação entre sentimentos e o movimentos próprios do fluir fluvial, pode-se perceber a diferenciação desenvolvida na poesia galego-portuguesa, tal como observamos na seguinte cantiga de Nuno Porco:

Irei a lo mar vee'lo meu amigo;
preguntá-lo-ei se querrá viver migo,
e vou-m'eu namorada.

Irei a lo mar vee'lo meu amado;
preguntá-lo-ei se fará meu mandado,
e vou-m'eu namorada.

Preguntá-lo-ei por que nom vive migo,
e direi-lh'a coita [e]m que por el vivo,
e vou-m'eu namorada.

¹³ ALVES, Adalberto. *Al-Mu'tamid. Poeta do destino*. Assírio e Alvim: Lisboa, 1996.

Preguntá-lo-ei por que m'há despagado
 e s'i mi assanhou a tort'[e] endõado,
 e vou-m'eu namorada.¹⁴

Nessa cantiga, assim como nas demais composições compreendidas nesse trabalho, percebe-se uma nítida e íntima relação com o mar, não somente no sentido da correlação entre o fluir sentimental e o fluir marítimo, mas no sentido do amado ter o mar como fruto de seu mister, como pode ser visto na passagem: *Irei a lo mar vee'lo meu amigo*. Ou seja, a referência que a amiga tem é que o seu amado está no mar. Possivelmente seu ofício está relacionado ao mar e é nesse ambiente que proporcionará o encontro com a amiga que está disposta a dar-lhe um ultimato para que com ela viva. Em relação ao ofício exercido pelos afetos das amigas, as cantigas não nos dão informações certas, com exceção da cantiga de Pai Gomes Charinho, abordada no primeiro capítulo, na qual há a informação explícita sobre o cargo que o amigo ocupa, ou ocupava.

Através dessa cantiga e das demais barcarolas analisadas nesse trabalho é possível verificar que o usufruto das águas era um elemento tão vívido no cotidiano português que emergiu como elemento crucial para a caracterização de um estilo literário próprio. Como pudemos examinar no terceiro capítulo, a utilização dos portos através da atividade comercial incrementou a vida nas cidades, isto é, as cidades portuárias se desenvolveram graças às atividades ligadas aos portos, não só do ponto de vista econômico, mas também social e cultural.

Tal condição foi bastante favorecida pelas ações de Dom Dinis em relação ao comércio marítimo e ao estabelecimento da marinha, contudo, é possível verificar que o afluxo de mercadorias e pessoas através dos rios portugueses era uma constante antes da “organização” do rei lavrador.

Ainda no reinado de Afonso III, nas Cortes de Leiria de 1254, foram estabelecidas algumas regras acerca das partilhas dos direitos dos mercadores que negociavam na foz do Douro. Da necessidade de se regulamentar o

¹⁴ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1143&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

comércio portuário, compreende-se que essa era uma atividade que adquiria mais interesse, gerando mais riqueza e, por isso, a necessidade de uma regulamentação, a qual, segundo as referidas Cortes, deveria assim prosseguir:

De todas as barcas e barquetas que vierem de Riba Douro com vinho, madeiras e outras cousas deverão aportar duas partes na vila da igreja do Porto e a terça parte na vila de Gaia enquanto aprouver a el-rei.

De todas as barcas que vierem de França, de La Rochelle e de outras partes, com panos, madeira, ferro ou outro metal, metade aportará em Gaia e a outra metade no Porto.¹⁵

Dessas determinações, percebe-se não só os produtos comercializados, mas também o incentivo do crescimento das cidades que contam com um porto. No caso acima, tem-se Gaia e Porto. Este cresceu com base na exportação do sal, vinhos e importação de armas, metais, madeiras e têxteis de França e Inglaterra¹⁶, mas não podemos esquecer-nos das barcas de Lisboa cantadas por Johan Zorro.

Também Afonso III contribui para a regulamentação da atividade portuária de Lisboa, quando, em 1272, estabeleceu aos concelhos do Algarve o pagamento das dízimas e portagens que aplicava naquela cidade e, em 1274, também estabelece um acordo com a Ordem de Santiago em relação aos tributos que deveriam ser pagos ao rei sobre as mercadorias que entravam pela foz do Sado e do Tejo, assim como a pescaria.

Pode ser sintomático o fato de a poesia galego-portuguesa ter conhecido seu ápice sob o comando de Afonso III. A despeito do que aponta um regimento de 1250, o qual sugere que a corte deste rei era pobre, uma vez que decretava a proibição do luxo no vestuário; decretava um número reduzido de alfaiates e lavadeiras; apenas se admitiam três jograis permanentes e eram proibidas as jogralescas, salvo as que estavam de passagem; e, aparentemente, não se tinham escribas nem copistas. Segundo António José Saraiva,

esta lei foi evidentemente escrita numa intenção demagógica, para agradar aos “povos”, sempre desconfiados contra os gastos da corte, e retrata provavelmente o modelo das anteriores cortes afonsinas,

¹⁵ COELHO, António Borges. *História de Portugal. Volume II. Portugal Medieval*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010, p. 134.

¹⁶ Idem, p. 133.

dos reis guerreiros e avaros, que acumulavam ouro, como D. Sancho I.¹⁷

Evidentemente, não podemos acreditar na falta de luxo da corte de Afonso III que irá legar o brilho cultural para seu filho, Dom Dinis. Além disso, há que se questionar a informação de que somente eram permitidas as presenças de três jograis, uma vez que o próprio Afonso foi criado num ambiente de extrema riqueza cultural. Criado em França, o ainda infante teve a oportunidade de conhecer e “importar” a poesia provençal, a qual, como já mencionamos, contribuiu para a formação da produção galego-portuguesa.

Contudo, segundo Saraiva, Afonso III parece ter mostrado mais interesse pela cultura hispânica, uma vez que preteriu a esposa Matilde, pela bastarda de Afonso X, de Castela, D. Beatriz. Evidentemente, a escolha da futura esposa conjuga vários fatores e não pode ser simplificada a uma simples preferência cultural. O que nos interessa aqui é saber que a corte de Afonso X era a “corte literária mais brilhante da Europa. Poetas, juristas, músicos, astrólogos, cronistas e tradutores árabes e judeus contam-se entre os seus colaboradores”.¹⁸

Diante da influência tanto das cortes francesas quanto da corte de Afonso X, é impossível pensar que um resquício desse esplendor cultural não se desenvolvesse nas cortes portuguesas, inclusive se pensarmos que o Cancioneiro da Ajuda é uma produção contemporânea a Afonso III, cujos moldes de ilustração e escrita teriam sido inspirados pelas Cantigas de Santa Maria, de produção do rei de Castela.

Dessa forma, podemos resistir à ideia de uma corte pobre. Além disso, Afonso III agiu de forma a estabelecer um poder centralizado e tal centralização pode ser verificada na burocracia e nas regulamentações promovidas em prol da atividade marítima que coincide com o apogeu da produção literária que, além do seu componente simbólico, promove a visualização do desenvolvimento de um determinado empreendimento e, conseqüentemente, de um estilo de vida que culminará numa forma de definição do “povo” português.

¹⁷ SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 15.

¹⁸ SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 14.

A burocracia do governo de Afonso III parece que deu os alicerces para que Dom Dinis desenvolvesse e implantasse a atividade comercial marítima e a marinha de forma mais consistente, o que poderia justificar a repercussão dessas ações na produção cultural galego-portuguesa. Diante, portanto, dessa realidade que foi construída ao longo de anos, é possível verificar que movia e comovia não só aqueles que dela viviam diretamente, mas aqueles que tinham as idas e vindas das barcas como paisagem, tal como podemos observar nessa cantiga de Estevão Coelho:

Per ribeyra do rio
vi remar o navio,
e sabor ey da ribeyra.

Vi remar o navio:
i vay o meu amigo,
e sabor ey da ribeyra.

I vay o meu amigo,
quer-me levar consigo,
e sabor ey da ribeyra.¹⁹

Podemos imaginar a cena cantada por Estevão Coelho, meirinho-mor de D. Dinis. Assim como as cantigas de Johan Zorro, abordadas no terceiro capítulo, que nos dão a informação de que o rei lançou barcas ao rio e que em Lisboa mandou barcas novas lavrar, é possível perfeitamente imaginar a cantiga acima citada como uma cena experienciada cotidianamente num contexto que propiciava tal ação.

A cena que também é bastante corriqueira na poesia galego-portuguesa é a donzela observando o navio ou a barca se distanciar e, assim, levando o amigo para longe, o que faz despertar o desejo de ir embora com ele. Essas cantigas, portanto, permitem-nos reconstituir, ainda que de forma limitada, a relação que essas pessoas tinham com o mar ou rio, e também com os

¹⁹ GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

sentimentos que essa relação despertava. Pode-se dizer que esse sentimento é um tanto quanto ambíguo, uma vez que, num momento sugere a alegria e, em outro, a tristeza de conviver com os males que o mar causava, como podemos observar nessa cantiga de Rui Fernandes de Santiago:

Quand'eu vejo las ondas
e las muit'altas ribas,
logo mi vêm ondas
al cor, pola velida:
maldito seja'l mare
que mi faz tanto male!

Nunca ve[j]o las ondas
nen'as altas debrocas
que mi nom venham ondas
al cor, pola fremosa:
maldito seja'l mare
que mi faz tanto male!

Se eu vejo las ondas
e vejo las costeiras,
logo mi vêm ondas
al cor, pola bem feita:
maldito seja'l mare
que mi faz tanto male!²⁰

O mar faz o bem e também o mal, mas o mal representado nas cantigas é um mal diferente daquele que é sugerido quando se canta o mar das navegações, por exemplo. O mal nessas cantigas pode ser transcrito como a tristeza da saudade, diferente da tristeza presente na poesia de Camões, em *Os Lusíadas*:

²⁰ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=908&pv=sim>. Acesso em 26/10/2012.

Já a vista pouco e pouco se desterra
Daqueles pátrios montes que ficavam;
Ficava o caro Tejo, e a fresca serra
De Sintra, e nela os olhos se alongavam.
Ficava-nos também na amada terra
O coração, que as mágoas lá deixavam;
E já depois que toda se escondeu,
Não vimos mais enfim que mar e céu.²¹

Camões canta a pátria que não se verá mais, o coração que não subiu à nau. Ele transmite o sentimento da certeza de que o mar não trará de volta os homens que partiram. Mas não é o mar cantado nas barcarolas. Ainda que seja perceptível em algumas delas a tristeza, ela é disfarçada pela esperança e esta, por sua vez, camufla-se de saudade, mote que nem sempre está explícito nas composições, mas se encontra nelas fundidas.

Talvez justamente essa consonância de elementos – do constante processo do envolvimento do povo com os seus rios e mares e da necessária partida dos homens em busca do sucesso bélico ou comercial, deixando as mulheres à deriva e outros homens observando essas cotidianidades – se constitua na peculiaridade portuguesa representada nas cantigas de amigo que, apesar de poder ter encontrado inspiração na poesia provençal e andaluza, enunciou um discurso único àquela realidade que proporcionou sua gênese e, que, em si mesma, constitui-se como ímpar.

Evidentemente que não podemos solicitar à produção literária o papel de definidor de uma realidade. O que fazemos aqui é canalizar elementos a partir do que é oferecido pela leitura das composições e sugerir a relação cotidiana entre homens, mulheres e o mar e, entre eles, a saudade que é cantada pelos portugueses até hoje.

Os autores mais entusiastas dizem que a saudade é um dos elementos que compõem a identidade portuguesa, além de seu destino ligado ao mar. Contudo, como intentamos mostrar nesse trabalho, nada há de destino na trajetória da região que hoje é Portugal. A necessidade e a ação dos homens

²¹ Disponível em: <http://www.oslusiadas.com>. Acessado em: 17/01/2013.

levaram ao descortinamento dos rios e mares. A ausência dos homens constantemente vivenciada levou à configuração não só de uma produção cultural própria, mas também de um diferente desenho social, no qual as mulheres estavam mais expostas.

É fato que não podemos taxar essa situação como homogênea. Como vimos no segundo capítulo, a legislação tanto de Portugal quanto de Castela não permitia totalmente a ação das mulheres naquelas sociedades, mas permitia algumas, fenômeno que corrobora com a questão da presença ativa da voz feminina nas cantigas como não sendo apenas um recurso literário.

É interessante pensar também na relação entre o constante crescimento da centralização do poder concatenando com o desenvolvimento da própria marinha, assim como da produção cultural, o que pode suscitar indagações sobre a possibilidade da intencionalidade desta na promoção de uma determinada atividade desenvolvida pelo rei. No caso de Dom Dinis, é possível verificar na cantiga de Johan Zorro, a imagem que este jogral, possivelmente ligado ao rei, tem de Lisboa, uma crescente cidade, da qual partirão barcas muito mais importantes para a história de Portugal.

Há, contudo, que observar que os portugueses não fizeram do empreendimento marítimo sua “razão de ser” somente com seus esforços. Como já mencionado, Dom Dinis estabelece um vínculo de vassalagem com *Emanuele Pessagno*, natural de Gênova, membro de uma família “sabedora do mar”²² e, dessa forma torna o Almirantado, já existente, de fato em uma instituição, com suas funções específicas de comandante das forças navais, organização da frota e de estrategista militar efetivamente se dá com a vassalagem do genovês para com o rei português.

Será, portanto, o estabelecimento efetivo de uma ciência náutica? Difícil definir quando uma “arte” da navegação passa a ser considerada uma ciência. O fato é que a experiência já existia desde longa data, e dela os portugueses tiraram seus conhecimentos, assim como se aproveitaram dos conhecimentos de outros, como os árabes e italianos.

²² VAIRO, Giulia Rossi. O genovês *Micer Manuel Pessanha, Almirante d'El-Rei D. Dinis*. *Medievalista*. Nº13, (Janeiro - Junho 2013), p. 3. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA13/vario1306.html/>. Acessado em: 18/01/2013.

Um interessante aspecto levantado por Giulia Rossi Vairo é que a contratação do almirante genovês foi fruto de uma estratégia por parte de Dom Dinis. Tendo destituído do cargo o almirante anterior, o rei precisava de alguém que emanasse eficiência e lealdade.

As vicissitudes que envolveram o almirante anterior tiveram que obrigar D. Dinis a reflectir não só sobre o poder e as prerrogativas do funcionário régio que se preparava para nomear, mas também sobre a necessidade de uma escolha bem meditada. Deste modo, com um gesto de grande valor estratégico e inovador com respeito aos hábitos locais, mas em linha com o que se passava nas restantes monarquias europeias, o monarca resolveu confiar tal cargo a um estrangeiro, um “sabedor de mar” já apreciado junto de diversas cortes europeias pelas suas qualidades humanas e as suas actividades comerciais e marítimas.²³

É evidente que Portugal já tinha desenvolvido bastante os seus conhecimentos náuticos, porém, precisava ampliá-los e talvez a nomeação de Manuel Pessanha tenha servido para desenvolver ainda mais esses conhecimentos, adquirir outros e se igualar aos demais reinos ibéricos que também se valiam dessa tática.

Disto percebe-se que o desenvolvimento do conhecimento náutico português não foi fruto de um determinismo naturalmente aceito, como defendem alguns autores. Tal desenvolvimento, como vimos, foi fruto de ações de homens que viram os rios e mares como estratégia necessária para o seu crescimento e também de defesa, uma vez que os sarracenos eram uma ameaça, assim como investidas de outros reinos ibéricos.

Diante dessas questões não podemos sucumbir à tentação de identificar o desenvolvimento marítimo português como fruto da ação do destino. Ele é fruto de um conjunto de ações, reações e particularidades do reino português. As barcarolas são uma mostra dessas particularidades que se sobressaíram a partir de uma conjunção de fatores em comum com os demais reinos ibéricos, incluindo os muçulmanos, como vimos. É possível falar de influências e transferências culturais, sem dúvida; contudo, o mais pertinente é poder identificar os elementos que se diferenciam e contribuem para uma cultura e identidade próprias que, como vimos, foram construídas ao longo de séculos,

²³ Idem, p. 7.

consonantes com a possibilidade da presença da voz ativa de mulheres em certas ocasiões da vida social e com ações régias em torno da fundamentação e legitimação da atividade marítima. Esta, por sua vez, levou a empreendimentos ainda maiores e ao também mito da saudade portuguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho insere-se na perspectiva de abordagens desenvolvidas no âmbito da Idade Média, conjugando a perspectiva histórica com a literária. Conforme o levantamento feito por Ricardo Muniz, essas são justamente as áreas que mais desenvolvem estudos acerca do período medieval no Brasil.¹

O professor José Rivair Macedo fez um levantamento de dissertações e teses que abordam o medievo, produzidas entre os anos de 1990 e 2002 e apontou para “147 [produções] na área de Letras (Língua e Literatura), 121 na de História, 60 na de Filosofia, 2 em Teologia, 2 em Direito e 1 em Música. Em História e Letras destaca-se a perspectivação interdisciplinar, os chamados estudos culturais, que hoje aproximam as duas áreas, da mesma forma que a Filologia as aproximou no passado”.²

Outra estudiosa da área, Maria do Amparo Tavares Maleval reportou-se à justificação dos estudos pertinentes ao medievo e, especificamente à literatura, defendendo a ideia de que a cultura brasileira está impregnada de medievalismos, uma vez que, tendo o Brasil sido descoberto em 1500, sofreu muitas influências e permanências do período medieval. Sua análise dessa influência versa em torno da literatura comparada, em que cita os autores João Cabral de Mello Neto, Ariano Suassuna e Cecília Meireles como uns dos cânones da nossa literatura que usufruem de elementos medievais para compor as suas obras.³

Outra justificativa pertinente para o desenvolvimento desse trabalho é a nossa ligação com Portugal. Contudo, não nos prolongamos até o período em que o Brasil é descoberto. Somente usufruímos da mentalidade existente acerca das grandes navegações para mediar questões acerca do papel do mar na realidade e no espírito português medieval. Contudo, é pertinente analisar que no imaginário hodierno ainda é presente a intimidade com o mar, justamente devido ao pioneirismo no desbravamento marítimo do século XV.

¹ MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Os estudos de literatura medieval no Brasil*. Aedos, vol. 2, n.2, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9840/5673>. Acessado em: 22 de junho de 2010.

² Disponível em www.abrem.org.br/copiar.php?arquivo=CatalogoTeses.pdf. Acessado em 22 de junho de 2010.

³ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *O ofício de medievalista na área de Letras no Brasil*. In: Anais Eletrônicos do IX Encontro Internacional dos Estudos Medievais. O ofício do medievalista. Cuiabá: ABREM, 2011, p 64-73.

Esse sentimento de vínculo com o mar é difundido, talvez, pela disseminação da ideia do destino marítimo português, como algo que, independente de qualquer ação, já estava predeterminado. É inquestionável a importância do mar no universo português, entretanto, a noção de destino é sim questionável, uma vez que o mar não escreve a história por si só. Quem faz isso são os homens, ou mais especificamente, as suas ações e como elas se desencadeiam em relação a esse elemento natural e em relação a outros povos.

Para fazermos esse questionamento, valemo-nos das cantigas de amigo galego-portuguesas, especificamente as barcarolas que justamente nos falam sobre o mar. No primeiro capítulo, apresentamos essas fontes, atentando para o fato de elas serem extremamente complexas, uma vez que se inserem em um contexto literário muito diverso do nosso. Diante disso, também foi necessário trabalhar com alguns conceitos próprios do universo medieval em relação a essas produções, assim como do universo dos estudos literários, condição necessária para a compreensão do significado dessas obras na sua especificidade. Esse cuidado favorece a compreensão dos significados históricos da sua produção e das situações que essas obras narram.

É preciso levar em consideração o caráter “nômade” dessa literatura, assim como de seus autores. Fundamentada através de uma oralidade, é possível inferir sobre a mobilidade de ambos, o que permitiu a perda de um grande número de cantigas, mas também contribuiu para as trocas culturais entre os trovadores e jograis.

Levantamos algumas questões sobre a gênese da poesia galego-portuguesa, a qual teria sido influenciada pela poesia provençal e pela poesia andaluza, tanto em relação ao aspecto formal quanto ao aspecto temático. De fato, essas interpolações culturais evidentemente ocorreram, de forma que as influências não foram unilaterais, como demonstram alguns trovadores provençais compondo em galego-português ou Dom Dinis compondo à maneira provençal.

Um dos aspectos que ainda suscitam inúmeros questionamentos é a característica que fundamenta as cantigas de amigo: a presença do eu-lírico feminino. Como apontamos no quarto capítulo, essa temática era pertinente na poesia andaluza, nas *jarchas* moçárabes, em que a jovem confia suas

tristezas amorosas para a mãe. De fato, há semelhança entre a produção andaluza e galego-portuguesa, porém, é possível verificar que elas se dissociam de forma bastante acentuada, justamente quando há o entrelaçamento entre a voz e o universo feminino com o ambiente marítimo. Tal relação pode sugerir outra, entre os universos feminino e masculino, visto os homens serem os porta-vozes da ação feminina que aguarda o retorno do amado via navegação.

Por outro lado, a representatividade feminina nas cantigas também pode sugerir certa autonomia da mulher na sociedade medieval de Portugal e também de Castela, como expressam as legislações abordadas no segundo capítulo. É inevitável falar também de Castela, uma vez que a corte de Afonso X era de extrema riqueza e referência cultural no período e, dada a mobilidade dos trovadores, jograis e demais membros que viviam em torno das performances das cantigas, às vezes é impossível determinar a sua origem, se de Portugal, Castela, ou outra região.

É interessante pensar também na escolha da língua utilizada para a composição dessas cantigas. O galego-português, para alguns autores, foi escolhido apenas como uma língua literária, o que parece tirar a importância do desenvolvimento de uma língua própria para a expressão de pensamentos, sentimentos e até mesmo lei, uma vez que, aos poucos, as novas línguas, surgidas do galego-português foram sendo adotadas oficialmente. No contexto português, a língua de mesmo nome foi tornada oficial no reinado de Dom Dinis. A escolha de uma língua diferente da de outros reinos podem sugerir o início de um processo de distanciamento, de especificidade de um povo, de uma região, da formação de uma identidade.

Como fator de uma futura identidade, abordamos no terceiro capítulo as atividades marítimas, por meio das quais as cidades cresceram, contribuindo para o aumento de importância e prestígio, o que poderia ter colaborado para a escolha de uma língua própria, criando, aos poucos, uma identidade e uma forma específica de se tornar real e de expressar esse real.

Também é importante mencionar a atuação de Dom Dinis no desenvolvimento da marinha portuguesa, fundamentada com a vassalagem de Manuel Pessanha, navegador genovês, que se tornou almirante e “embaixador” do dito rei. É possível verificar uma estratégia bastante perigosa por parte do

rei português que, contudo, foi eficaz, uma vez que, com este homem do mar, o almirantado é criado e, conseqüentemente, de fato se tem uma marinha que pode combater os inimigos de igual para igual.

A estratégia de “importar” um especialista de outra região para o próprio reino não é uma atitude original de Dom Dinis, uma vez que outras monarcas também se valeram de conhecimentos de outrem para favorecer as suas ações no que diz respeito a empresa náutica. Entretanto, podemos afirmar que Dom Dinis, ao tomar essa e outras decisões favoreceu o início do estabelecimento do que viria a se identificar como Portugal.

O reino português adquire certa estabilidade nos planos político e econômico com Afonso III, antecessor de Dom Dinis, mas é este que, efetivamente, irá dar continuidade a certas ações e, com isso, fomentar a institucionalização de tradições que se converterão na identidade portuguesa.

Uma dessas ações que devemos mencionar é a utilização da língua portuguesa na tradução das obras legais de Afonso X. Como salienta María Gimena del Rio Riande ⁴, a proposta de tradução dessas obras foi empreendida no reinado de Afonso III, contudo, foi Dom Dinis foi aquém desse empreendimento e, além de continuar o processo de tradução das obras legais de seu avô, também voltou sua atenção para a tradução da obra de caráter historiográfico, *Crónica del moro Rasis*, abrangendo a utilização da língua que viria a ser a oficial do futuro país.

Dom Dinis foi descendente de uma tradição que promovia a centralização do poder e da cultura em torno do rei. Afonso X em Castela e Afonso III em Portugal promoveram a centralização do poder e uma hierarquização e também controle do ambiente trovadoresco, o que poderia ter contribuído para a sua formação trovadoresca que, contudo, não ofuscou a sua ação em outras áreas do reino, como o desenvolvimento da agricultura, o que lhe rendeu o epíteto de *o lavrador*; o comércio de vinhos cereais, peixes, concatenado com o desenvolvimento da marinha, o que contribuiu para o desenvolvimento citadino, como pudemos observar na cantiga em que Zorro

⁴ RIANDE, María Gimena del Rio. “Lógica del texto medieval. Estudio del Cancioneiro del Rey Don Denis de Portugal”. In: LERA, Javier San José (Org.). *La fractura historiográfica: las investigaciones de edad media y renacimiento desde el tercer milenio*. Seminario de estudios medievales y renascentistas. Salamanca, 2008, pp. 383-396.

ilustra a vivacidade de Lisboa diante das atividades das barcas que o rei mandou lavar.

Assim, podemos perceber que o desenvolvimento do conhecimento náutico português foi fruto de um processo histórico permeado de necessidades e estratégias bélicas, econômicas ou políticas e de trânsitos culturais, que contribuíram para a reciprocidade entre o mar e a gente que dele vivia direta ou indiretamente. Essa experiência gerou o canto, cantigas! Ainda que concordemos com uma identidade portuguesa ligada ao mar, não podemos corroborar com a ideia de uma predestinação. Causador da saudade, o mar cantado só é português, porque os homens ataram a sua vida a ele desde os tempos medievais.

Filho de uma tradição, Dom Dinis dela se apropriou transformando-a em um elemento ímpar que culminou na representatividade de um reino, de um país. Das barcas e da atividade marítima por ele incentivadas nos contam as barcarolas. Com a retórica poética se impôs perante uma diferente forma de trovar, a provençal, distinguindo-a da forma de trovar portuguesa. Das cantigas o romance se desprende para se perpetuar nos recônditos oficiais. Tais fatos demonstram que Dom Dinis se perpetua como o responsável por transformar uma tradição poética em uma realidade histórica, contribuindo para a formação das características que distinguem o povo português que canta o mar e a saudade porque deles se originaram.

REFERÊNCIAS

Fontes

Afonso X. *Las siete Partidas*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf>, p. 65. Acessado em: 09/09/2012.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. Disponível em: <http://www.oslusiadas.com>. Acessado em: 17/01/2013.

CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

LOPES, Graça Videira (Org.) *Cantigas medievais galego-portuguesas*. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/>. Acessado em 26/10/2012.

MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Avim, s/d.

Ordenações afonsinas. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/>, p. 154-155. Acessado em: 07/09/2012.

Bibliografia

Albuquerque, Luís de. *A náutica e a ciência em Portugal. Notas sobre as navegações*. Lisboa: Gradiva, 1989.

_____. *Ciência e experiência nos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

ALVES, Adalberto. *Al-Mu'tamid. Poeta do destino*. Assírio e Alvim: Lisboa, 1996.

ANDRADE, Amélia Aguiar. *A estratégia régia em relação aos portos marítimos no Portugal medieval: o caso da fachada atlântica*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1251657.pdf. Acessado em 18/09/2012.

BAÑOS, Pedro Martín. *El enigma de las jarchas*. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2161740.pdf, p. 19. Acessado em: 18/01/2013.

BARROS, Carlos. *Donas e xograis, señores e reis na Galícia medieval*. Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/donas.htm>. Acessado em 17/05/2011.

BARROS, José D'Assunção. *Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV*. Revista Letra Magna, ano 2, nº3 – 2º

sem, 2005, p. 8. Disponível em: www.letramagna.com/josebarros.pdf. Acessado em: 30/06/2012.

_____. *O trovadorismo galego-português e o embate centralizador: encontros entre política e poesia nos primórdios medievais da construção nacional portuguesa*. Disponível em: http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n1_1-TROVADORISMO.pdf. Acessado em: 09/08/2012.

_____. *“Trovador”: disputas e tensões sociais dentro e fora da palavra*. Letras – PUC Campinas, vol. 2, nº2, jul/dez 2007, p.49-70.

_____. *Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas*. Aletheia, abril/maio, 2008, ano 1, vol. 1, nº1, p.3. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/historia/artigos/i_media/pdf/barros.pdf. Acessado em 17/05/2011.

BLANQUER, Aurora Juarez. *Madre y cantiga de amigo*. p. 132. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1342512. Acessado em 30/08/2012.

BREA, Mercedes. *Dona e Senhor nas cantigas de amigo*. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=211309. Acessado em: 11/07/2012.

BUENO, Irma Gramkow. *A mulher na legislação afonsina : Fuero real e as Sete Partidas*. X encontro estadual de História. UFSM, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279504754_ARQUIVO_Amulhernaleislacaoafonsina.pdf. Acessado em:09/09/2012.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CABRAL, Manuel Villaverde. *A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevância*. DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 46, no 3, 2003, pp. 513 a 533. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/dados/v46n3/a04v46n3.pdf>. Acessado em: 01/04/2012.

COELHO, António Borges. *História de Portugal. Volume II. Portugal Medieval*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininas na lírica medieval*. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_clarice-zamorano.pdf. Acessado em: 09/08/2012.

CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras*.; PEREIRA, Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004.

CUNHA, Viviane. *As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos*. Revista do CESP, v.24, n.33, p.81-96, jan-dez 2004. ISSN 1676-515X. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

DALARUN, Jacques. "Olhares de clérigos". In: ZUBER-KLAPISCH, Christiane (dir.) *História das Mulheres no Ocidente. Volume 2: A Idade Média*. Porto:Edições Afrontamento, 1990, p. 29.

DUBY, Georges. *Eva e os padres. Damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

_____. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

_____. *Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Nádia Paulo. *O mito do amor na literatura medieval portuguesa*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/vol4/num1-04.htm>. Acessado em: 30 de junho de 2010.

FIGURELLI, Roberto. *Estética e crítica*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

FRANCO JÚNIO, Hilário. *Idade Média, Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GIL, Adriano Beça. *Contributos para a navegação fluvial em Portugal. O aproveitamento dos principais rios portugueses*. Comunicação apresentada na Academia de Marinha, 2008. Disponível em: http://www.marinha.pt/PT/amarinha/actividade/areacultural/academiademarinha/Documents/textos_conferencias/28OUT08.pdf. Acessado em 09/09/2012.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre a arte*. São Paulo: É Realizações, 2010.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos de História: o trabalho com fontes*. Curitiba: Aymará Educação, 2012.

_____. *A ensinança de evitar o pecado na prosa de D. João I e D. Duarte*. Revista de História da UPIS, V, 1, 2005. Disponível em: <http://www.upis.br/revistavirtual/revistahistoria01.pdf>. Acessado em 19/08/2012.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

HERNÁNDEZ, Mario. *La literatura galega*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1974.

JONES, Fernanda. *Guardiã e confidente: o papel da mãe nos cantares de amigo*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3971.pdf>. Acessado em: 08/09/2012.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. (Org. e Coord.) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.

LOPES, Graça Videira. *“Em Lisboa sobre lo mar”: Imagens de Lisboa na poesia medieval*. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lisboa.pdf. Acessado em: 20/06/2012.

_____. *O peso da gravidade. Corpos e gestos da poesia galego-portuguesa*. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/corpo_e_gesto.pdf. Acessado em 17 de junho de 2010.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990.

MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010.

_____. “A formação da nacionalidade”. In: *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

MEDEIROS, Márcia Maria de. *A história cultural e a história da literatura medieval. Algumas referências à “escritura” do oral e à “oralidade” do escrito*. Fronteiras Revista de História, vol 10, nº17 (2008), p.98. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/viewFile/64/74>. Acessado em: 29/07/2010.

MENDES, Ana Luiza. *Entre a razão e o pecado: a linguagem do amor nas correspondências de Abelardo e Heloísa*. Monografia de conclusão do curso de graduação em História. UFPR, Curitiba, 2009.

Menéndez Pidal, Ramón. Poesía árabe y poesía europea. In: Bulletin Hispanique. Tome 40, N^o 4, 1938. pp. 337-423. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1938_num_40_4_2825. Acessado em: 19/01/2013.

MICELI, Paulo. “A febre de navegar”. *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, n^o14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 14-21.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantos : reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa*, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], Hors série n^o 2 | 2008, mis en ligne le 26 janvier 2009. URL : <http://cem.revues.org/index9112.html>. Acessado em: 03/09/2011.

MONTEIRO, Saturnino. *Batalhas e combates da marinha portuguesa*. Volume 1. 1139-1521. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Os estudos de literatura medieval no Brasil*. Aedos, vol. 2, n.2, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9840/5673>. Acessado em: 22 de junho de 2010.

OLIVEIRA, António Resende; VENTURA, Leontina. *Os livros do rei: administração e cultura no tempo de D. Afonso III*. Boletim do arquivo da Universidade de Coimbra, XXV [2012], pp. 181-194.

Peña, Haydée Ahumada. *De Amor y Dolor. Mujeres y Sentimientos en las Jarchas y el Abencerraje*. Disponível em: web.uchile.cl/publicaciones/cyber/11/ahumada.html. Acessado em: 19/01/2013.

RAU, Virgínia. *Estudos sobre a história do sal português*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

RÉGNIER-BOHLER, D. “Amor cortês”. In: LE GOFF, J.; SCHITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002.

RIANDE, María Gimena del Rio. “Lógica del texto medieval. Estudio del Cancioneiro del Rey Don Denis de Portugal”. In: LERA, Javier San José (Org.). *La fractura historiográfica: las investigaciones de edad media y renacimiento desde el tercer milenio*. Seminario de estudios medievales y renascentistas. Salamanca, 2008, pp. 383-396.

RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Editorial Estampa: Lisboa, 1995.

SALES, Mariana. “A saudade na voz dos trovadores.” *Mar português*. Revista História Viva. Grandes Temas. Edição especial temática, n^o14. São Paulo: Editorial Duetto, pp. 50-53.

SALES, Mariana Osue Ide. *Imagens do mar a partir dos textos galego-portugueses – Séculos XIII a XV*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2003.

SAMYN, Henrique Marques. *A morte e o mar: Meendinho e Manuel Bandeira*. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão; SILVA, Leila Rodrigues (org.). *Atas da VI semana de estudos medievais*. UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos. *Caminhos e atalhos da historiografia sobre as mulheres medievais*. *História Revista*, 1 (2): 69-78, jul./dez. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10934/7237>>. Acesso em: 26 Ago. 2012.

SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.

----- . *A Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1991.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Verbo: Lisboa, 1979.

SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: EDUEL, 2009.

SIMÕES, VEIGA A. *Portugal, a Flandres e os primórdios do capitalismo moderno*. Conferência proferida em 29 de Fevereiro de 1932 no Instituto de Altos Estudos de Bruxelas. Publicada em separata da Revue Economique International, Bruxelas, Goemaere, 1933, p. 3. Disponível em: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/documentacao.asp?tab=2&aut=SIM%D5ES,%20Alberto%20Veiga> . Acessado em 21/09/2012.

SOARES, Marina Juliana de Oliveira. *Noites de Alandalus: uma leitura sobre a representação feminina e sexual nas Kharjat*. *Caderno Espaço Feminino*, v.18, n.2, Ago./Dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/264/745>. Acessado em: 18/01/2013.

SODRÉ, Paulo Roberto. *Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas*. *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

----- . *A era medieval*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

----- . *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

VAIRO, Giulia Rossi. O genovês Micer Manuel Pessanha, Almirante d'El-Rei D. Dinis. *Medievalista*. Nº13, (Janeiro - Junho 2013), p. 3. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA13/vario1306.html/>. Acessado em: 18/01/2013.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Saudade Portuguesa*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/34476126/A-Saudade-Portuguesa-Carolina-Michaelis-de-Vasconcellos>. Acessado em 09/08/2012.

VAZ, Otacílio Evaristo Monteiro. *Do que riu o rei? As cantigas de escárnio e maldizer do rei Dom Dinis de Portugal (1279-1325)*. Monografia de conclusão de curso em História, UFPR, Curitiba, 2007. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2007/2_sem_2007/otacilio_evaristo_monteiro_vaz.pdf. Acessado em 19/08/2012.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval. Literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

ZINK, Michel. "Literatura(s)". In: LE GOFF, Jaques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

Figura 1 – Manuscrito da Cantiga de Martin Codax, Mia irmã fremeosa. Imagem retirada de <http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>



Figura 2 - Iluminura do Cancioneiro da Ajuda que representa um nobre e um jogral tocando harpa. Imagem retirada de <http://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>



Figura 3 - Iluminura do Cancioneiro da Ajuda que representa um nobre, uma bailadeira com castanholas e um jogral com saltério. Imagem retirada de <http://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>



Figura 4 – Galé do século XII. Imagem retirada de MONTEIRO, Saturnino. *Batalhas e combates da marinha portuguesa*. Volume 1. 1139-1521. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989, p. 12.

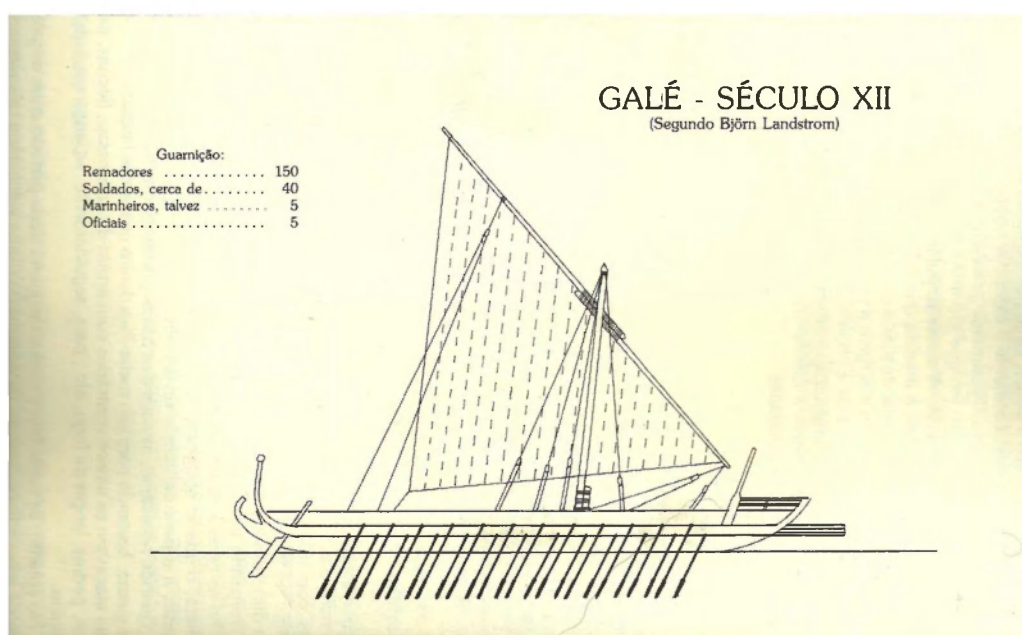


FIGURA 5 – Carta de vassalagem entre Dom Dinis e Manuel Pessanha. Disponível em: <http://realbeiralitoral.blogspot.com.br/2011/12/marinha-portuguesa-contrato-de.html>. Acessado em: 04/02/2013.

